Philippe Lejeune
**Pactul autobiografic**
ediție lărgită
Essais
**Pactul autobiografic**
**De acelaşi autor**
LA ACEEAŞI EDITURĂ
Pactul autobiografic
*colecția «Poétique», 1975*
Eu este un altul
Autobiografie de la literatură la media
*colecția «Poétique», 1980*
Şi eu
*colecția «Poétique», 1986*
Eul domnişoarelor
Anchetă asupra jurnalului intim al unei fete tinere
*colecția «La couleur de la vie», 1993*
LA ALTE EDITURI
Autobiografia în Franța
*A.Colin, 1979*
Exerciții de ambiguitate
Lecturi din «Dacă sămînța nu moare»
*Lettres modernes*, 1974

Să-l citim pe Leiris
Autobiografie şi limbaj
*Klincksieck, 1975*
«Dragă caietule…»
Mărturii despre jurnalul personal adunate şi prezentate de Philippe Lejeune
*colecția «Témoins» Gallimard, 1989*
Memoria şi oblicul
Georges Perec autobiograf
*POL, 1991*
Lucile Desmoulins. Jurnal: 1788–1793
text pus în pagină şi prezentat de Philippe Lejeune
*Editura Cendres, 1995*
*în colaborare cu*
Xavier-Édouard Lejeune
*Calico*
Anchetă stabilită de Michel şi Philippe Lejeune
*Editura Montalba, 1984*
***Philippe Lejeune***
**Pactul autobiografic**
ediție lărgită
***Editura Seuil***
Prima ediție a acestei lucrări a fost publicată în 1975 în colecția «Poetică».

Actuala ediție cuprinde o postfață şi o bibliografie recentă întocmite de autor şi care nu au apărut în franceză.
ISBN 2–02–029696–9
ISBN 2–02–004293–2, prima ediție
© Editura Seuil, 1975, 1996

**Prefață**

Ceea ce numim autobiografie poate fi de fapt abordat în diverse feluri: studiu istoric, avînd în vedere că scrisul la persoana întîi, modă ce s-a dezvoltat în lumea occidentală din secolul al XVIII-lea, este un dovadă de civilizație; studiu psihologic, avînd în vedere că actul autobiografic pune în chestiune nenumărate probleme cum ar fi memoria, structura personalității şi autoanaliza. Înainte de toate însă, autobiografia se prezintă sub forma unui *text* literar: scopul meu în privința studiilor adunate în această carte a fost să îmi pun întrebări în legătură cu funcționarea textului, făcîndu-l să funcționeze, adică citindu-l. Lectura autobiografiei se plasează pe două nivele: o percepere globală a genului propriu-zis în introducere şi încheiere. La mijloc se află studii precise de text (Rousseau, Sartre, Leiris)

sau prezentarea unei «intenții » autobiografice (Gide) care este tot de domeniul francez. Analiza se dezvoltă în două direcții: cea a poeticii, descriere teoretică a genului şi formelor utilizate; şi cea a *criticii*, lectură interpretativă asumată ca atare a textelor propriu-zise. Am încercat ca aceste două abordări să fie complementare, evitînd confundarea lor şi încercînd să le fac să se verifice reciproc: am vrut să nu pierd din vedere prezența mea de cititor atunci cînd teoretizez şi să rămîn cît mai fidel structurilor textului atunci cînd interpretez.

Aceste studii de poetică şi critică au fost toate scrise între 1972–1974, după perspectiva de ansamblu pe care am descris-o în *Autobiografia în Franța* (A. Colin, 1971). Unele dintre ele sînt însoțite de lecturi mai ample de texte autobiografice publicate separat: prezentarea lui Gide am făcut-o în *Exerciții de ambiguitate, lecturi din «Dacă sămînța nu moare»* (Lettres modernes, 1974); cele două studii despre Leiris continuă în *Să-l citim pe Leiris, autobiografie şi limbaj* (Klincksieck, 1975).

La nivelul *poetic* prima întrebare care se pune este cea a genurilor literare. Cele două studii care încadrează restul pornesc de la autocritica încercărilor mele de definire a genului pentru ca începînd cu autobiografia să pot pune problema mai largă a modului de existență a «genurilor literare» şi a metodelor de studiu ce pot fi folosite. În «Pactul autobiografic» arăt că acest gen nu se defineşte atîta prin elementele formale pe care le cuprinde, ci prin «contractul de lectură», şi că ar trebui să existe o poetică istorică prin care să se studieze evoluția sistemului contractelor de lectură, precum şi a

funcției lor integrante. Genul literar este o asamblare variabilă, complexă a unui anumit lucru de trăsături distinctive care trebuie mai întîi percepute sincronic în sistemul general de lectură al unei epoci şi analitic prin disocierea factorilor multipli a căror ierarhizare este variabilă. În cel de-al doilea studiu, «Autobiografia şi istoria literară», pornesc de la prezentarea stării actuale a studiilor asupra autobiografiei pentru a arăta cum participînd ele însele la acest gen fundamental, studiile critice asupra autobiografiei au adesea tendința să se orienteze spre sinteze diacronice sau atemporale, care contribuie atît la promovarea şi la idealizarea genului, cît şi la studierea sa ştiințifică. Pentru studierea genului trebuie luptat împotriva iluziei de permanență şi contra tentației de normare, dar şi contra pericolelor de idealizare: adevărul este că probabil că nu poate fi studiat *un* anumit gen decît acceptînd ieşirea din el.

De asemenea, în studiile de «poetică aplicată» care se află în această carte nu am vrut să definesc o «estetică a genului» şi nici să reconstitui un «arhetip» al lui Rousseau sau

oricare altul în autobiografii, ci pur şi simplu să profit de lectura textelor propriu-zise pentru a examina problemele care se pun în majoritatea autobiografiilor şi care pot fi rezolvate în moduri cît se poate de diverse.

Principalele probleme întîlnite sînt: *locul şi funcţia textului autobiografic în ansamblul operei autorului respectiv*, problema abordată în cazul tuturor autorilor şi studiată în special în cazul lui Gide şi al lui Leiris; *ordinea povestirii autobiografice* studiate referitor la Cartea I a *Confesiunilor*, la *Cuvintele* lui Sartre şi la procedeele de structurare folosite de Leiris; *relaţia Eului narator şi a Eului narat cu «eroul»* său, studiată mai ales în textele lui Rousseau şi ale lui Gide.

Aceste probleme, precum şi numeroase altele, sînt abordate pornind de la «opere mari» a căror alegere poate fi criticată. Evident că poetica nu poate fi elaborată prin unicul studiu al cîtorva opere excepţionale alese arbitrar din literatura unei singure ţări. Pornind de la un eşantion mai mare şi mai aproape de valoarea medie, rămîne de făcut o analiză a sistemelor de contract şi a elementelor categoric distinctive ale diferitelor

tipuri de povestire «dar la persoana întîi». Nimic însă nu împiedică să fie adăugat la acest dosar general cazurile particulare analizate aici şi care la nivelul autobiografiilor au avantajul de a articula mai complex diversele aspecte ale textului.

Alegerea textelor se explică de asemenea prin «dorința critică» a celui care interpretează. În unele dintre aceste studii într-adevăr eu joc rolul celui care interpretează pentru a putea observa mai bine cum funcționează textul: în special este cazul studiului primei confesiuni a lui Rousseau, precum şi a celui din pasajul din Leiris despre Esaü. Interpretarea deliberată, ca şi lectura naivă, este un proces de transformare a textului. Am vrut ca această transformare să se facă foarte clar fără a disimula jocul şi plăcerea celui care interpretează: aceasta este o modalitate de a-l controla şi de a evita să nu cadă în plăcerea «absolută», adică în arbitrar. Eu mi-am impus să explic pasajele studiate în ansamblul lor fără să le împart după bunul meu plac şi să nu avansez decît ceea ce printr-un studiu precis poate fi verificat conform textului. În această încercare m-am lăsat ghidat de ceea ce a reuşit fiecare în

prezent să asimileze din psihanaliză. Psihanaliza nu aduce un sprijin preţios cititorului autobiografiilor prin faptul că ar explica persoana în lumina poveştii şi copilăriei sale, ci pentru că sesizează povestea din discursul său, făcînd din *enunţare* locului studi (şi al terapeuticii sale). Urmărirea simptomelor sau simbolurilor, reconstruirea unui studiu de caz ar fi o metodă sterilă dacă nu am merge mai departe. Am practicat-o în *Să-l citim pe Leiris* referitor la începutul *vîrstei omului*, dar interpretînd exprimarea printr-un eşafodaj simplu şi ipotetic destinat să permită analizarea comportamentului naratorului din interiorul discursului său, a dorinţei, a vertijurilor şi a manevrelor în raport cu adevărul. Vom găsi aici continuări ale acestei cercetări: atunci cînd am analizat una dintre cele mai celebre confesiuni a lui Rousseau, cea referitoare la «pedepsirea copiilor», am încercat să arăt că confesiunea nu constă în precizarea greşelii, ci este ea însăşi o repetare a greşelii în discurs, adică exprimarea denaturată a dorinţei. Pe de altă parte, în lumina textelor lui Freud referitoare la vis şi la spirit, am demonstrat că stilul lui Leiris în *Bifări* se

bazează pe o combinație paradoxală de analiză şi vis.
Acest ansamblu de studii ale unui cititor de autobiografii se află deci între doi poli aparent opuşi: ştiința, în măsura în care pretinde că ar contribui la elaborarea poeticii şi literatura, în cazul în care critica nu este altceva decît un act literar de mîna a doua. Este vorba de fapt de două demersuri complementare pe care am vrut să le tratez cu aceeaşi rigoare pentru a îmi fundamenta mai bine teoria, cît şi pentru a face o interpretare mai pertinentă. Studiul poetic şi interpretarea analitică se întîlnesc la urma urmelor în faptul că întotdeauna autobiografia trebuie mai întîi studiată ca fenomen al limbajului.
*Decembrie 1974*

## 2. Lectură
## Pedepsirea copiilor, lectura unei confesiuni a lui Rousseau

REFUZUL DE A CITI

Povestind episodul cu pedeapsa corporală dată de dra Lambercier[1],

[1]Pentru studierea textelor din *Confesiuni*, citatele sînt din volumul I din *Operele* lui Rousseau, editura Pléiade, 1958.

Rousseau face «primul pas şi cel mai greu în labirintul întunecat şi noroios al confesiunilor (sale)» (pag. 18)(pag. 21 ed. 1969). Este pasul cel mai celebru: dar probabil că şi cel mai puțin cunoscut, fiind textul cel mai puțin citit. Necuviința blochează orice reflecție. Cititorul se simte dator să reacționeze rapid, nu are timp de citit. De asemenea, ceea ce domină este reacția de capriciu care maschează refuzul de a citi. Reacțiile primilor cititori de la 1782 dau dovadă de o totală neînțelegere. Reacțiile partizanilor lui Rousseau, cît şi cele ale adversarilor săi sînt aceleaşi. Adversarii se miră cum ar putea interesa publicul prin nişte «nerozii atît de puerile», atîtea amănunte neinteresante şi care îl «neliniştesc» pe cititor[2];

[2]Referitor la această reacție, La Harpe, *Corespondență literară*, 1801, vol. III, pag. 373 (scrisoarea CLXVIII); *Jurnalul oamenilor de lume*, 1782, vol. I, pag. 107).

unii izolează în mijlocul acestor bagatele neînsemnate pedeapsa corporală pentru a semnala scandalul, ironizîndu-l. Astfel, criticul de la *L'année littéraire*, căruia i se par toate amănuntele din prima carte «foarte ordinare», scrie totuşi…:

ieşită din comun şi chiar rară, extraordinară, *unică* este explicația ciudată şi amănunțită a senzațiilor pe care le are cînd copiii sînt pedepsiți corporal de dra Lambercier, sora proprietarului pensionului său; dacă mult prea sincerul Jean-Jacques nu avea nici un respect pentru pudoare şi nu se temea deloc de jignirea cititorului prin idei atît de ciudate, ar fi trebuit cel puțin să se teamă de ruşinea şi disprețul pe care le are lumea față de gusturile bizare care prevestesc viciul; această confesiune care dovedeşte o slăbiciune involuntară, dar extravagantă, făcută publicului inutil şi fără nici

un sens, îi poate mira pe unii şi îi poate face roşi pe alții, dar pe cei mai mulți îi va face să constate că există o sursă nesecată de glume proaste, marcînd astfel memoria lui Rousseau printr-un ridicol de neşters.[1]

[1]*L'année littéraire*, 1782, vol. IV, pag. 155–156. În legătură cu această reacție de dezgust, de văzut şi scrisoarea drei de Boufflers către Gustav al III-lea din 1 mai 1782; în legătură cu atenția specială acordată bătăilor, de văzut felul în care Bachaumont le transformă într-o «anecdotă furioasă» în *Memoriile secrete* (vol. XX, pag. 272).

Acest critic măcar a fost sensibil la lungimea şi ciudățenia acestei confesiuni, fiind mai perspicace decît partizanii lui Rousseau: astfel, criticul de la *Journal de Monsieur* clasifică pedeapsa corporală în categoria lucrurilor puerile şi neinteresante şi o bănuieşte pe dra Lambercier că ar fi vrut să «îndulcească asprimea» pedepsei: nici Ginguené, nici consiliul pedagogic nu reține deloc episodul acesta.[2]

[2]*Journal de Monsieur*, 1782, vol. II, pag. 368; Ginguené, *Scrisori despre «confesiunile» lui Rousseau*, 1791, pag. 21.

Secolul al XIX-lea a lăsat să cadă un voal pudic peste acest episod. Voalul a mai fost ridicat abia de sexologi: Craft-Ebing a fost primul care, studiind perversiunea şi botezînd-o după numele lui Sacher Masoch «masochism», a socotit că există o înrudire şi cu Rousseau.[3]

[3]Craft-Ebing, *Psychopathia sexualism* (1869), Paris, G. Carré, 1895; cazul Rousseau este analizat la pag. 156–157; la pag. 195 Craft-Ebing îi reproşează lui Rousseau interpretarea asociaționistă a cazului său, care este în realitate a lui A. Binet (pag. 51); cît despre originea masochismului, se ştie că de fapt Craft-Ebing o atribuie eredității — ca fiind «un semn de degenerescență funcțională» (pag. 191).

Lectura asupra textului lui Rousseau rămîne însă superficială în ceea ce-l priveşte (reproşîndu-i că nu a sesizat dimensiunea simbolică a

masochismului…), şi propriile sale explicații în legătură cu masochismul, respectiv originea ereditară, sînt contestabile. De la Craft-Ebing pedeapsa corporală pe care o dă dra Lambercier devine un clişeu, un loc comun. Ea apare aproape în toate studiile de psihologie şi de psihanaliză care se ocupă de masochism, fie sub forma unei referințe rapide şi schematice[4],

[4]Astfel, la Charles Feré, medic la Bicêtre, în *Instinctul sexual*, Alcan, 1899, pag. 138 (Manual de sexologie represivă, extrem de reprezentativ pentru întîia orientare a studiilor de sexologie); în egală măsură, la Freud cazul Rousseau este evocat sumar sub forma unui clişeu în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității* (Gallimard, colecția «Idées», 1962, pag. 90); la Freud problema masochistă apare în «Este bătut un copil» (1919, tradus în *Revista franceză de psihanaliză* în 1933) şi «Problema economică a masochismului» (1924, tradus în *Revista franceză de psihanaliză* în 1928). Rousseau nu este menționat în nici unul din aceste studii, primul referindu-se asupra *fantasmelor* flagelării.

fie din contră, prin citarea exagerate a textului lui Rousseau, ceea ce îl scuteşte pe autor de orice comentariu profund.[1]

[1]Tehnica citării exhaustive scuteşte de orice analiză serioasă a textului, şi a fost folosită de exemplu de: A. Binet, «Fetişismul în amor», apărut în *Revista filozofică*, 1887, vol. XXIV, pag. 252–256; René Laforge, *Psihopatologia eşecului*, Cahiers du Sud, Marsilia, 1941, pag. 158; S. Nacht, *Masochismul*, editura Payot, 1965, pag. 38–39. Paul Jury în *Pedeapsa corporală la Jean-Jacques Rousseau*, Psyché, II, februarie 1947, pag. 159–182 consacră o analiză mai lungă acestui pasaj, a explicat pe larg diagnosticul lui Laforgue. Dar el nu *citeşte* textul, el studiază un «caz». Oricum pare că a citit destul de superficial cartea I a *Confesiunilor* (apar erori).

În ambele cazuri rezultatul este acelaşi: textul nu este citit, iar chestiunea este clasată.

Criticii moderni eludează în general lectura textului. Sau se ajunge la adevărate piruete, ca în cazul lui Cocteau:

Oare posteriorul lui Jean-Jacques să fie soarele care răsare pentru Freud? Disting mai degrabă în asta un clar de lună romantic. Să te crezi bolnav pentru că păstrezi amintirea unei bătăi la fund fermecătoare este o dovadă în plus de candoare.[2]

[2]*Tablou al literaturii franceze*, prefațat de André Gide, Editura Gallimard, 1939, pag. 294. Ceva mai încolo, la pag. 316, Cocteau va spune exact contrariul, afirmînd că «pedeapsa corporală pe care o aplică dra Lambercier corespunde unui lucru mult mai profund»…

Sau ca J. Guéhenno, care după ce a rezumat textul într-o manieră caricaturală, a afişat o neîncredere totală. Confesiunile lui Jean-Jacques sînt ascultate cu o indulgență lacrimogenă, ca fiind nişte elucubrații greu de crezut, destinate să ascundă sărăcia propriei sale vieți sexuale:

Bietul bătrînel. Ce manie are să se acuze, dar şi cu cîtă abilitate o face. De fapt nu este decît un bătrîn care vorbeşte despre amorurile sale mediocre şi care regretă şi explică aşa cum poate mediocritatea şi timiditatea sa.[3]

[3]J.Guéhenno, *Jean-Jacques pe marginea «Confesiunilor»*, Editura Grasset, 1948, vol. I, p. 29.

J.Guéhenno îşi astupă urechile ca să nu mai audă ce spune Rousseau: nici măcar nu este un «nonsens», ci un refuz deliberat de a auzi. S-ar putea crede că actuala critică universitară modernă este mai puțin pudibondă şi în orice caz mai atentă cu litera textului. Şi totuşi nu e aşa. Cele două «somități» în Rousseau, P. Burgelin şi J. Starobinski sînt foarte discreți în privința acestui episod. Pierre Burgelin expediază pasajul astfel:

Pentru a fi mai complet ar trebui să se adauge şi elementul de mister pe care îl conține pedeapsa corporală a drei Lambercier. O simplă întîmplare personală, cum o consideră şi el de altfel, şi din

care învață lecția prudenței cu care trebuie abordată *morala senzitivă.*[1]

[1]P. Burgelin, *Filozofia existenței lui Jean-Jacques Rousseau*, PUF, 1952, pag. 374.

Jean Starobinski a ales să-şi construiască întreaga sa analiză fundamentală a «intenției», Rousseau pornind de la episodul pieptenelui rupt, fără să țină cont că acest episod era explicit legat de însuşi Rousseau de cel al pedepsei corporale.[2]

[2]În *Jean-Jacques Rousseau, transparență şi obstacol* (Editura Gallimard, 1971), Jean Starobinski dă o valoare arhetipală episodului cu pieptenele rupt (pag. 18), episodul cu pedeapsa corporală neapărînd decît întîmplător şi printr-o formulă care contrapune cele două episoade. Episodul pedepsei corporale este utilizat la pag. 461, în privința masochismul moral şi la pag. 204–208, referitor la exhibiționism şi la funda lui Marion şi exhibiționismul de la Torino.

Ceea ce frapează în majoritatea lecturilor episodului este faptul că autorii respectivi au impresia că pot *rezuma* un text de cinci pagini în cinci rînduri: ei încep raționamentul pornind de la aceste cinci rînduri în care în general nu mai rămîne nimic din Rousseau. Eu voi proceda invers şi voi încerca să citesc cuvînt cu cuvînt prima dintre aceste pagini, chiar dacă voi fi nevoit să scriu douăzeci pentru a înțelege ce încearcă să spună prin această confesiune.

SE CONFESEAZĂ CUI?

Cititorul modern este impresionat de lungimea textului lui Rousseau, şi mai ales de complexitatea sa: de la extraordinara arhitectură a tomurilor (care dovedeşte un comportament extrem de complex) la lentoarea tranziției şi pînă la legătura cu ceea ce scrisese pînă atunci; este un raționament extrem de sofisticat care duce la povestea cu referire la prima pedeapsă corporală, împărțirea în două a episodului cu pedeapsa corporală, urmată de o primă trecere în revistă sumară a consecințelor; apoi întoarcerea către o altă cauză (educația puritană) pe care o ghicim a fi poate şi cea dintîi a pedepsei corporale propriu-zise; şi apoi o prezentare, de data

aceasta mai complexă şi mai subtilă a consecinţelor, prezentare ce duce la un fel de provocare lirică. Şi brusc, confesiunea revine la sine, expunîndu-şi propria imposibilitate. În linii mari iată prima impresie: ca şi în pasajele cele mai reuşite din *Confesiuni*, cititorul este sedus de mobilitatea tonului. Rousseau nu se «instalează» niciodată într-un anumit ton şi nici nu prelungeşte prea mult nota. Nu este vorba aici de o «amestecătură» gratuită. În preambulul manuscrisului de la Neuchâtel, Rousseau explică faptul că stilul său face parte din povestea sa şi că va descrie astfel *dublu* starea sa sufletească: dar nu o va face suprapunînd două stări cronologice şi afective diferite: această dublare nu poate fi înţeleasă decît ca o repetare. Nu există un prezent care vorbeşte *despre* trecut: ci un trecut care vorbeşte *în* prezent. Este o *încercare* de a vorbi. Atunci cînd să le lăsăm pradă atenţiei, jocul tonurilor prin însăşi mobilitatea sa apare ca o intenţie strategică extrem de coerentă: eschivările, vicleniile, pornirile umoristice, lirismul, crispările orgolioase, revenirile, desenează fără îndoială, aparent, un fel de hartă în relief a interdicţiilor, a

obstacolelor interioare, în profunzime fiind vorba de unica forță a dorinței care caută o ieşire şi care vrea să-şi regăsească graiul. De fapt în confesiuni precum cea a pedepsei corporale sau a fundei lui Marion trebuie distinse două nivele de exprimare şi de ascultare a discursului, cel dintîi mascîndu-l de fapt pe cel de-al doilea. La suprafață: se etalează explicit, aproape cu impudoare, sistemul vinovăției şi al culpabilității, sistemul moral, cu labirintul de nuanțe subtile, de justificări, de rea credință. Totul îl trimite pe cititor la universul juridic al «procesului», la universul moral al «confesiunii»: chiar dacă transpunem totul în fantasme, tot culpabilitatea iese la iveală; sub, sau mai degrabă *prin* acest discurs al vinovăției se poate distinge cînd explicit, cînd voalat, limbajul iubirii, nevoia de iubire. Procesul, confesiunea, dau de înțeles că este vorba de raportul Rousseau către toți ceilalți. Folosirea discursului autobiografic public confirmă această idee; dar limbajul iubirii nu se adresează unei singure persoane, celuilalt, şi doreşte să restaureze dincolo de orice meditații o relație dual iremediabil pierdută. Dacă sistemul

vinovăției maschează nevoia de iubire pentru a o putea exprima, oare nu cumva principala vină este chiar iubirea?
Între confesiune şi lucrul confesat raportul nu este cel dintre un discurs şi conținutul său, dintre o acțiune şi un obiect; confesiunea este o tentativă de răsturnare a unui unic şi mereu acelaşi comportament: şi cel mai adesea «vina» (ca să folosim un termen moral) sau «lipsa ei», pe care confesiunea trebuie să o şteargă *acum* este tocmai absența confesiunii *atunci*, şi nu obiectul confesiunii. Totul se petrece ca şi cum verbul «a se confesa» s-ar folosi intranzitiv şi ca şi cum conținutul confesiunii i-ar masca destinația. Oare ce cititor nu se simte jenat cînd citeşte confesiuni ca cea a pedepsei corporale pentru că percepe în mod obscur că se află acolo — el, cititorul autobiografiei, a cărui prezență este cuprinsă în însuşi textul respectiv — în locul altcuiva pe care îl primeşte substituindu-se, alegîndu-se cu o declarație de dragoste? Confesiunile autobiografice sînt un fel de «scrisoare către Rodrigue» pe care o citeşte toată lumea în afară de destinatar. Sau mai degrabă se

lasă citită de toată lumea pentru că nu reuşeşte să ajungă la adevăratul destinatar.
Există într-adevăr un model al confesiunii ideale pentru Rousseau: este confesiunea *contemporană* a vinovăției, care nu şterge vina (ea fiind pe planul doi), ci îndepărtează ruptura în comunicare. De aceea incidentul din «strada vrăbiuțelor» (*Confesiuni*, cartea a VIII-a) i-a servit lui Rousseau pentru a scrie episodul în care Saint-Preux îi mărturiseşte lui Julie dezmățul în care s-a lăsat antrenat (*Noua Heloiză*, partea a II-a, scrisoarea 26). În *Confesiuni*, Rousseau spune: «Mi-am uşurat povara prin confesiunea mea sinceră şi promptă» (pag. 355); iar iertarea Thérèsei îi permite să simtă «bunătatea sufletească a Thérèsei (sale)». În *Noua Heloiză* tehnica romanului prin scrisori permite, după confesiune, să se facă auzită vocea care iartă şi care iubeşte. Orice confesiune este în căutarea acestui glas. Astfel, confesiunea *tîrzie* riscă să fie cuprinsă de tăcere. În confesiunile *scrise* în *Confesiuni* se întrevede întîi această tăcere, chemarea celuilalt şi absența sa. Poate de altfel de aceea această absență, care stă în calea confesiunii care nu-şi mai poate

îndeplini funcția, este tot cea care a făcut posibilă înfruntarea împotrivirilor. Nu-ți găseşti puterea să deschizi această uşă zidită decît dacă simți că nu mai este nimeni dincolo de ea. Obstacolul interior nu apare decît în momentul în care există şi un obstacol exterior. Nu ne regăsim graiul decît după ce celălalt nu ne mai aude. Atunci încercăm să restabilim posibilitatea de comunicare, dispunînd de amara libertate a lui «prea tîrziu». Iar vorba ce a rămas sugrumată pentru toată viața mimează o eliberare zadarnică, pentru că mereu ar trebui s-o ia de la cap spre a ajunge pînă la celălalt.
Cine este acest «celălalt»? În nici un caz cititorul, indiferent că este vorba de cel contemporan sau care va să vie. Pare însă a fi persoana față de care s-a păcătuit, față de care s-a păcătuit doar din dragoste şi de la care se aşteaptă iubire. Dar această persoană poate fi chiar dra Lambercier, sau Marion, sau mama, sau oricine altcineva. Anecdotica nu contează, decît prea puțin. De la una la alta, este un lanț de substituiri; toate se află în locul uneia care lipseşte. Şi astfel de la una la alta oare confesiunea poate fi transferată: repetarea tăcerii

însă este cauzată de însăşi identitatea lor. Doar cînd lanțul se opreşte îşi regăseşte graiul sau mai degrabă reîncepe să scrie.
Astfel, cui îi este adresată povestea cu funda lui Marion? Şi de ce cititorul se simte jenat? Să fie oare disproporția dintre delict şi remuşcări? Sau între şarlatanie şi naivitate, în cazul strategiei alese? Sau unde nepercepîndu-le cititorul simte că disproporțiile şi această virtuozitate nu sînt altceva decît semne şi consecințe voalate, indirecte ale unei nevoi de iubire care se adresează prin el cuiva ireperabil? Povestea lui Marion nu este în plan secund povestea unei crime. Inițial această poveste era a unei confesiuni ratate: confesiunea unui *amor*. Iubirea încearcă să se mărturisească şi se foloseşte de întîmplare pentru a găsi un limbaj destul de paradoxal, un limbaj inversat. Acest limbaj este obscur fără îndoială pentru Marion şi pentru Jean-Jacques în momentul respectiv, dar în final naratorul desluşeşte adevăratul sens. În mod sigur, falsa ruşine, amorul propriu au jucat aici un rol important: sugerînd însă acest limbaj inversat, împrejurările n-au făcut decît să deschidă calea unei dorințe care încerca să se

exprime şi nu mai reuşea sau ezita s-o facă (limbajul fundei dăruite, dacă e să fim foarte convenționali şi puțin opaci, nu este cu nimic mai puțin indirect). Acuzarea lui Marion este deci un act ratat-reuşit, care inversează simbolic sensul seducției (Rousseau primise pasiv funda, aşa cum mai tîrziu se va lăsa furat de două tinere domnişoare sau sedus de femei îndrăznețe), dar în acelaşi timp lasă să înflorească o pornire plină de sadism în care Rousseau nu se recunoaşte (dar pe care trebuie să o luăm în considerație pentru a înțelege masochismul său): toate aceste aspecte ale scenei respective duc în final la iubire. Iar remuşcările de care s-a lăsat urmărit Rousseau de-a lungul întregii sale existențe (cel puțin aşa mărturisea), ele nu sînt decît o modalitate de a prelungi la nesfîrşit cuvîntul de iubire (inversată) pe care l-a obținut de la ea prin acest tertip. Această purtare inversată a eroului în fața lui Marion este *repetată* de narator şi în fața cititorului. Exprimarea dorinței reprezintă în strategia confesiunii un element de justificare («şi totuşi o iubeam») în întregul sistem al vinovăției care în final rămîne deci intact, chiar şi pentru narator şi îşi păstrează pînă la capăt

funcția protectoare. Ceea ce nu poate fi spus este că dorința însăşi este vinovăția principală, căci dacă am spune-o, sistemul vinovăției ar deveni unul transparent, iar vina ar apărea direct şi fără posibilitate de apărare. La nivelul scrierii autobiografice, confesiunea nu poate deci să dea glas dorinței prin aceleaşi modalități ca în situațiile trăite. Confesiunea nu este în nici un caz întoarcerea la transparența inițială: limbajul pe care îl eliberează este încă unul alienat. Adevărata eliberare ar fi însemnat mărturisirea în fața lui Marion a vinovăției, adică de fapt a iubirii sale. Era o prostie şi a rămas. Confesiunea nu s-a putut face prin înlocuire:

Cu toate acestea n-am avut niciodată tăria să-mi descarc inima făcînd  această mărturisire în fața unui prieten. Cea mai strînsă prietenie  nu m-a ajutat să vorbesc nimănui,, nici chiar dnei de Warens.(pag.110, ed. 1969)
(pagina 86).

Confesiunea nu reuşeşte într-adevăr în final să se facă decît în gol, şi chiar şi atunci prin intermediul acestei funde nedefinite care devine

scrisul. Dar destinaţia reală a confesiunii este totuşi indicată aici: cea mai strînsă intimitate. Acest suflet «transparent ca sticla» şi-a păstrat pînă la capăt taina, nu numai secretul fundei, ci şi cel al pedepsei corporale

Oricine îşi poate da seama cît m-au putut costa asemenea mărturisiri aflînd că , în tot cursul vieţii mele , împins uneori lîngă cele pe care le iubeam de furia unei pasiuni ce-mi anula facultatea de a vedea şi de a înţelege , fără a mai sti ce fac,şi cuprins de un tremur nervos în tot trupul , niciodată n-am putut să-mi iau cutezanţa de a le declara nebunia mea şi de a cere de la ele , în cea mai intimă familiaritate , singura favoare ce le lipsea celorlalţi.(pagina 18) (pag.21 ed.1969)

În «cea mai intimă familiaritate» textul cu pedeapsa corporale anunţă şi în acelaşi timp aduce lumină în textul cu funda. Confesiunea are aici adevărata sa dimensiune: cere iubire şi întreaga sa finalitate nu este altceva decît dorinţa de a obţine un răspuns. Şi cît de imposibil este, căci nu poate veni decît prea tîrziu şi totul

nepotrivit. Şi nu direct, ci prin meandrele unui labirint.

## ÎN LABIRINT

Adesea textul lui Rousseau este simplificat în mod abuziv: nu se sesizează decît descoperirea originii infantile a perversiunii, copilul avînd revelația funcției erotice în zona fesieră. Aceasta este o modalitate de a reduce textul la o anecdotă şi de a refuza citirea lui. Fundul şi localizarea zonelor erogene sînt elemente secundare ale sistemului. Mai mult decît fundul contează *mîna*, pentru că semnifică persoana care aplică pedeapsa. Textul lui Rousseau este construit în aşa fel încît să subordoneze elementele propriu-zis sexuale unei interpretări *simbolice* a originii şi a funcționării perversiunii sale. Se întrevede clar strategia sa. El vrea să arate că depravarea sa, departe de a fi datorată unui abandon banal în plăcerile carnale, îşi găseşte originea în sentimentele sale cele mai pure; exact ca în cazul fundei lui Marion, în care descoperim că din tandrețe a executat-o pe biata fată. De fiecare dată răsturnarea «paradoxală» care apare la Rousseau ne pare de o mare luciditate, ca şi cum ar avea calitățile de subconştient: numai că

luciditatea este doar parțială. Pentru a duce la capăt răsturnarea şi a înțelege de ce a apelat la ea, trebuie inversat locul culpabilității. Ceea ce e prezentat drept scuză şi justificare (iubirea) nu este oare crimă? şi crima aparentă (problema sexuală) n-a funcționat oare şi în viață ca o scuză? E adevărat că întotdeauna la început există iubire, sau mai degrabă: dorința de iubire

A fi iubit de tot ceea ce mă înconjura era cea mai vie dintre dorințele mele. Eram blînd, aşa cum era şi vărul meu; cei ce se îngrijeau de noi erau şi ei la fel. Timp de doi ani întregi n-am fost nici martorul nici victima vreunei porniri violente. (pag.14) (pag. 16 ed. 1969)

Foarte curînd această armonie în grup se restrînge şi se reduce la ceea ce o formase: armonia cuplului care formează copilul şi personajul matern. În cazul armoniei grupului, ceea ce o pune în valoare este absența agresivității adulților. Armonia cuplului este pusă în pericol de o notă falsă din partea copilului. El este de fapt autorul acestei agresiuni. Această agresiune abia de este

pomenită: e mai curînd vorba de o ezitare, de o simplă bîlbîială complet involuntară în recitarea catehismului.
Pornind de la această idee inițială şi fundamentală a dorinței de iubire, analiza şi apoi subiectul vor avansa foarte lent. Nu trebuie atribuită această lentoare doar prudenței sau ruşinii, şi nici nu trebuie să descifrăm în sofismele pe care le voi prezenta simple amăgiri destinate să profite de cititor. Rousseau ştie că planul său este unul paradoxal, adică explorează o nouă *logică* a sentimentelor a cărei ilogică riscă să-l surprindă pe cititor: de asemenea manevrează cu atenție o tranziție aproape pe nesimțite, folosindu-se de ceea ce în retorica de tip clasic ar fi ceva artificial (ambiguități şi alunecări de sensuri) pentru a pregăti răsturnări spectaculoase. Dar mai ales este vorba de încercarea ca din acest întuneric lumina nu se ivească decît treptat, mimînd surprinderea, chiar şi a copilului în fața neaşteptatei întorsături pe care o iau sentimentele. Sîntem determinați să simțim că nu-şi dă seama ce i se întîmplă, că el este primul care se miră. Tot ceea ce la nivel de pledoarie pare viclenie poate deveni la nivelul

povestirii realism psihologic. Ignoranța şi inocența copilului, precum şi cele ale cititorului, coincid aici. Povestitorul dezvăluie treptat lucrurile, mimînd o trezire a conştiinței copilului. Un singur lucru rămîne neschimbat şi fundamental printre toate aceste meandre: iubirea. Asta ar trebui să simțim. Prin trei etape se ajunge la această modulare.
*Prima etapă.*

Îmi voi aminti de-a pururi că la biserică, dînd răspunsurile la catehism, nimic nu mă tulbura mai mult, cînd se întîmpla să mă încurc, decît sî văd pe chipul domnişoarei Lambercier semnele neliniştii şi nemulțumirii. Asta mă făcea să sufăr mai tare decît ruşinea de a mă poticni în fața lumii, ceea ce mă mîhnea totuşi grozav; căci, oricît de puțin mă măguleau laudele, ruşinea mă frămînta totdeauna mai mult, şi pot să spun aici că aşteptarea mustrărilor domnişoarei Lambercier îmi dădeau mai puține griji decît teama de a o supăra.(pag.17 ed. 1969)

Asta pentru a demonstra cît de sensibil este la iubirea pură şi totală. De aceea Rousseau descrie

episodul cu catehismul. Acest episod poate fi citit la un nivel cît se poate de banal. Nimic nu ne îndeamnă să remarcăm ambiguitatea posibilă a cuvîntului «tulbura», definit ulterior drept o suferință morală (mîhnire, neliniște). Însăşi originea situației este estompată: agresiunea comisă de copii este o simplă ezitare menționată într-o propoziție incidentă şi în final subordonată efectului său care este singurul ce contează: un copil sensibil care suferă pentru că o face să sufere pe persoana care reprezintă partea maternală. Intensitatea acestei suferințe dovadă de iubire va fi măsurată printr-o *comparație*: tot acest text este construit pe comparații de intensitate, iar toate sofismele merg pe ambiguități atît ale sensului cuvintelor care desemnează termenii comparativi cît şi asupra sensului raportului de comparație. Instrumentul de măsură aici este amorul propriu şi ceea ce-l face să sufere este ruşinea. Ni se propune o comparație foarte simplă şi aparent foarte coerentă; ea pare a avea funcția de a exprima un superlativ absolut: jignirea amorului propriu este imensă, dar rana afectivă este încă şi mai mare.

Amorul propriu este subordonat iubirii, deci Jean-Jacques este bun. Prin urmare:

| | A | B |
|---|---|---|
| (I) | durerea de a o mîhni pe dra Lambercier | > ruşinea de a rata în public |

Amorul şi amorul propriu sînt aici paralele, separate. Ele însă nu sînt opuse, deci nu trebuie făcută nici o alegere (cum va fi în cazul cu funda lui Marion). Este doar o diferență de intensitate între două dureri. Textul parte extrem de limpede. Şi totuşi o lectură mai atentă permite descoperirea mai multor ambiguități a căror pertinență scapă la o primă lectură şi care sînt importante pentru a accepta mai uşor ceea ce urmează. Ultima frază a acestui paragraf este construită circular: acelaşi raționament este exprimat de două ori la rînd, o dată într-un sens (durerea este mai mare decît ruşinea, care totuşi era foarte mare), şi a doua oară în celălalt sens (ruşinea este foarte mare şi totuşi mai puțin mare decît durerea): durerea din dragoste apare astfel la începutul şi la sfîrşitul frazei şi iese amplificată, victorioasă din această traversare a ruşinii intermediare. Termenii raționamentului nu sînt însă exprimați cu aceleaşi cuvinte şi ne

dăm uşor seama că dorința de a varia nu justifică întru totul schimbările, şi mai ales ordinea acestora. Trecerea de la prima la a doua exprimare a intensității ruşinii care face joncțiunea este o simplă explicație care trimite la începutul paragrafului în care afirmase că n-o făcuse fireşte din orgoliu. Pentru cei doi termeni ai comparației apar însă două modulații. Pe de o parte, s-a trecut de la «ruşinea de a rata în public» la «aşteptatul reproşurilor drei Lambercier»: adică de la o exprimare generală şi vagă (care situa amorul propriu ca punct de comparație exterior, deci diferit de amor) la nominalizarea concretă şi precisă a formei pe care o ia sancțiunea socială care dă naştere ruşinii: reproşurile (verbale, dar agresive) şi actorul care le face: dra Lambercier, care la rîndul ei se află într-o situație ambiguă pentru că joacă un rol atît în amorul propriu cît şi în amorul propriu-zis. Pe de altă parte, s-a trecut de la faptă la *aşteptarea* faptei: importantă nuanță care va permite ceva mai încolo introducerea firească a metamorfozării faptei în sine. Aceste modulații introduc în comparația elementară schematică jocul necesar al transformării.

*A doua etapă.*

Cu toate acestea ea trebuie să se arate severă, ca şi fratele său; dar cum severitatea ei , mai totdeauna îndreptățită , nu pornea niciodată din răutate, mă întristam,dar nu mă răzvrăteam de loc.Îmi părea mai rău cînd nu eram pe placul cuiva, decît cînd eram pedepsit , şi semnul nemulțumirii mă durea mai mult decît pedeapsa corporală.(pag.17, ed.1969)

Pentru un cititor avertizat, această a doua etapă pare o simplă repetiție. Abia la tranziția plină de jenă care urmează îşi va da seama retroactiv că este vorba de un discurs cu dublu sens. Cele două propoziții incidente «nu ca fratele său» şi «aproape întotdeauna avea dreptate», ca de altfel şi ipoteza îndepărtată a unei «revolte» oferă spațiul necesar în care se va înscrie episodul cu pieptenele rupt. Dar «nu ca fratele său» pregăteşte abil posibilitatea ulterioară a nuanțării subtile în privința identității «mîinii» care va aplica pedeapsa corporală. Pe de altă parte, am revenit de la *aşteptare* la *faptul* propriu-zis,

rămînînd de data aceasta la nivelul pedepsei concrete, şi nu la cel al «ruşinii» în general. Schema comparației ar arăta cam aşa acum:

A B

(II) durere produsă de semnul de nemulțumire > durere produsă de suferința corporală.

Diferența față de (I) nu pare enormă. Dar cititorul îl aude pe Rousseau care spune că trebuie «să se explice mai bine»; cititorul îşi dă seama brusc că fără să-şi dea seama i s-a făcut o confesiune. Şi acum nu e atîta incitat să o asculte, ceea ce l-ar menține în poziția de ascultător şi de critic, ci să o descifreze ca enigmă, ceea ce îl obligă să participe direct la joc, explicînd paradoxala apariție treptată a sensibilității prin care se poate compromite. Textul este construit de aşa manieră încît este imposibil de identificat în ce constă greşeala fără să fi înțeles în prealabil logica afectivă care transformă această greşeală într-o consecință paradoxală a iubirii celei mai pure. Pentru a înțelege această logică trebuie să se renunțe la verdicte. Strategia lui Rousseau a constat deci în decalarea analizei sentimentului începută încă din paragraful precedent şi retorica confesiunii

(«este jenant…») care nu apare decît atunci cînd confesiunea a fost deja făcută sub o formă cifrată. Reîntorcîndu-se la începutul paragrafului, cititorul percepe într-adevăr atunci (şi încă şi mai bine după ce citeşte şi continuarea) că asemănarea dintre (I) şi (II) nu este decît o iluzie. «Totuşi», cuvîntul care deschide paragraful organizează o contrapunere între «severitate» şi un termen anterior care ar trebui să însemne blîndeţe: ceea ce ne trimite chiar la începutul începutului paragrafului precedent, unde se stabileşte egalitatea sufletească a educatorilor (diferenţa între severitate şi furie care urmează aici o confirmă); însă în contextul imediat opusul severităţii nu poate fi decît reproşul care în sine nu desemnează un anumit grad de intensitate a pedepsei, ci o modalitate (reproşul este o formă de pedeapsă *verbală*); atunci este necesar să se recurgă la o clasificare a modalităţilor de pedeapsă pentru a determina ce înseamnă cuvîntul «severitate», dacă defineşte o pedeapsă *fizică* şi dacă nu cumva este un eufemism pentru a defini pedeapsa corporală (bătaia la fund). De altfel în ceea ce urmează niciodată bătaia la fund

nu va fi exprimată ca atare, ci doar prin locuțiuni forțate (pedepsirea copiilor), exprimări foarte generale (corecția, sancțiunea) sau perifraze în care este definită prin funcția pe care o are în situația dată («singura favoare de care ceilalți erau lipsiți» etc.).[1]

[1]În *Émile* Rousseau a abordat în privința educației sexuale a elevului său, problema limbajului ce trebuie folosit pentru a discuta despre sexualitate (*Opere*, editura Pléiade, vol. IV, pag. 649; vezi pag. 1608, nota 3) făcînd distincție între limbajul cinstit (spusul lucrurilor pe nume) şi cel «decent» (care în realitate, prin ascunzişurile şi formulele tale este un limbaj mult mai «obscen» decît cel dintîi). El îi va vorbi elevului său pe limbajul cinstit: «Ceea ce trebuie să spun lui Emil al meu va fi cinstit şi cast pentru urechea lui; dar, pentru a le considera tot astfel cititorul ar trebui să aibă un suflet tot aşa de curat ca allui» (IV, pag. 649)(Emil, pag 312,trad.Dimitrie Todoran, edit. Didactică şi pedagogică,1973). O formulă similară apare şi în discursul pregătit de Rousseau în introducerea la lectura *Confesiunilor*; el le avertizează pe

doamne că «sufletul trebuie să purifice urechile» (I, pag. 1186), ceea ce ar putea lăsa impresia că va folosi în confesiunile sale limbajul direct, sincer. Ştim bine că lucrurile nu stau aşa. Din acest punct de vedere stilul *Confesiunilor* conține un amestec bizar de două stiluri: cînd vorbeşte despre episoadele secundare, Rousseau şi-a permis să folosească tot felul de expresii directe şi triviale care i-au şocat pe contemporanii săi, care l-au judecat ca fiind josnic şi dezgustător, — un stil de birjar; dar cînd este vorba de confesiunile directe şi importante afectiv, Rousseau foloseşte cel mai adesea limbajul pe care chiar el îl califică drept obscen, adică un limbaj a cărui decență este atît de mare încît atinge obscuritatea. Acest lucru este valabil aici ca de altfel şi în confesiunile referitoare la «periculosul supliment».

Să-mi fie scuzate aceste lungimi: orice comentariu ambiguu sau sub formă de lipsă pare laborios: dar trebuie arătat felul în care jocul semantic face ca expresia să permită înțelegerea fără a-i invita la înțelegere. În acelaşi fel, doar retroactiv ne dăm seama că raportul de

comparație s-a transformat, fiind aproape de nerecunoscut. Adică nu mai este deloc un raport de comparație. Termenul B într-adevăr exista în raport cu (I) prezentat la superlativ (*intensitatea* ruşinii) şi în funcție de lucrul cu care era comparat. Ori aici toate expresiile definitorii şi-au pierdut această nuanță de superlativ (a fi pedepsit, pedeapsa corporală), în timp ce expresiile care trimit la termenul A desemnează şi ele cu sobrietate, păstrîndu-şi locul în comparație, ideea de intensitate. Mai bine: în prima frază folosirea unei expresii negative pentru a desemna B («şi nu mă răzvrăteam deloc») lasă să se întrevadă nu numai că intensitatea durerii din B s-a estompat, dar chiar că a dispărut. Evident că mai e de făcut un pas de la acceptarea resemnată a pedepsei, aşa cum este sugerată ea aici la acceptarea cu bucurie şi chiar cu dorința de a fi pedepsit: dar drumul e deschis. Într-adevăr, motivul acordat acestei acceptări resemnate îl face pe cititor să perceapă confuz o schimbare esențială: motivațiile care sînt referitoare la amorul A s-au strecurat în domeniul lui B; această întrepătrundere a celor două domenii fusese sugerată încă de la sfîrşitul

paragrafului precedent prin dublul rol al drei Lambercier. A şi B erau două zone separate şi A era mai intens decît B. Acum A şi B sînt subordonate şi A foloseşte elemente din B. Dacă o încasează înseamnă că această severitate este meritată şi compensează durerea pe care a produs-o prin greşeala lui; dacă *nu* se răzvrăteşte înseamnă că severitatea *nu* primează (corespondentul a doi termeni negativi): contrariul furiei, aşa cum am văzut, este blîndeţea, semn al armoniei în dragoste, obiect al dorinţei iniţiale a lui Jean-Jacques. Se constată că aici sînt eliminate din evocarea pedepsei toate elementele care ţin de ruşine (ruşinea nu va mai apărea decît în paragraful următor, la sfîrşitul procesului propriu-zis, cînd v-a ieşi la iveală din acea tăcere paradoxal plină de voluptate), şi că în schimb sînt sugerate indirect negări ambigue, toate elemente afective. Astfel sîntem pregătiţi pentru ideea paradoxală că bătaia este locul unei comunicări *afective* satisfăcătoare: evident că nici aici nici un element indirect sau negativ nu lasă să se întrevadă aspectul *senzual* al acestei comunicări. În această analiză ne dăm seama că sîntem foarte departe cu formula II de o

*comparație* a intensității celor două dureri ce aparțin unor zone diferite: am ajuns astfel în mod misterios la *joncțiunea* paradoxală a durerii cu plăcerea într-o unică zonă, cea a iubirii. *Tranziția.*

Îmi vine greu să mă explic mai bine, totuşi trebuie s-o fac.Cît de mult s-ar schimba metoda față de tineri , dacă s-ar privi mai cu luare aminte efectele depărtate ale aceleia ce se foloseşte îndeobste fără deosebire şi adesea prea pe față! Marea lecție ce se poate trage dintr.un exemplu pe cît de comun pe atît de funest ,mă determină să-l înfățişez aici. (pag. 17ed.1969)

Cu terenul astfel pregătit şi cu ambiguitatea adusă la limită, Rousseau se confesează… că tocmai s-a confesat. Am văzut deja care sînt motivele acestei strategii a enigmei. Îi mai trebuie însă curaj şi curajul de a-şi *arăta această nevoie* înainte de a da cu adevărat dovadă de curaj. Ruşinea estompată la nivelul exprimării precedente reapare la nivelul exprimării actuale parcă pentru a se echilibra. În vreme ce personajul se îndreaptă treptat spre voluptatea

ruşinii, naratorul îşi asumă ruşinea acestei voluptăți. Prin timiditatea de care dă dovadă față de noi ne putem face o idee despre piedicile care nu-l lasă să facă aceeaşi mărturisire şi femeilor pe care le-a iubit. Iată-l deci dintr-odată transformat în pedagog; vreme de două fraze el îşi asumă tonul învățătorului lui *Émile*: — dar dacă această problemă este capitală din punct de vedere pedagogic, cum se face că nu a pomenit de ea în *Émile*?[1]

[1]Rousseau a abordat problema pedepselor corporale în 1740 în *În memoria domnului de Mably* (*Opere complete*, editura Pléiade vol. IV, pag. 4–5), reluînd argumenta lui Locke şi ale lui Rollin (vezi nota lui P. Burgelin asupra acestui fragment).Tonul lui Rousseau în acest pasaj corespunde indignării resimțite după bătaia la fund *nedreaptă* căpătată în urma întîmplării cu pieptenele rupt, şi nicidecum ca semnal de alarmă față de un tratament ce poate trezi şi perverti sexual. În *Émile* nu se face nici o referire la pedeapsa corporală. În schimb apare un studiu ciudat al diferenței dintre atitudinea fetelor şi a băieților față de pedepse, prin care tot

ceea ce se spune despre supuşenia fetelor ne aminteşte de bătaia încasată de la dra Lambercier, în vreme ce tot ceea ce se referă la revolta băieților ne aminteşte de povestea cu pieptenele rupt (*Ibid*., pag. 750–751).

Acest lucru sună fals pentru un motiv foarte simplu: şi anume discursul pedagogic se exprimă clar, în vreme ce aici nu există decît o înlănțuire de enigme. Enigmă referitoare la ceea ce ascunde cuvîntul «metodă»; tot enigmă şi în privința «efectelor ulterioare îndepărtate»: drept care nu ne sînt foarte limpezi efectele imediate! Această tehnică narativă transformă confesiunea în roman polițist, cititorul fiind nevoit să participe la descifrarea misterului, stimulat de anunțul că urmează nişte descoperiri interesante (suspense): de fiecare dată cînd va fi vorba despre viața afectivă şi sexuală a lui Rousseau în *Confesiuni*, se va folosi această tehnică. De aici Rousseau trage alte foloase: în cazul în care cititorul ar situa reflecția sa pe terenul *răspunderii* e clar că băiețelul nu numai că nu are nici o răspundere (ceva mai încolo vom vedea că recidiva apare «fără să fi fost din vina

mea, adică prin voința mea»), ci că este victima unei greşeli pedagogice: în spatele impersonalului pe care îl foloseşte pentru a descrie neclar şi uneori indiscret bătaia la fund există şi Lambercier. În privința caracterului «pe cît de comun pe atît de funest» al acestui exemplu, el este necesar în cadrul unui discurs pedagogic. Numai că tot restul povestirii va dovedi contrariul. Vom da în excepțional (totul se va petrece «în sens contrar față de ce ar fi trebuit să urmeze în mod firesc») şi în voluptate şi în puritate («nu m-am bucurat prea mult…» şi «sentimente pure şi moravuri cinstite»). Generozitatea pedagogică este masca necesară purtată de o dorință care nu îndrăzneşte în confesiunea propriu-zisă să se arate, să-şi mărturisească dorința pe care o are de a mărturisi, de a se demasca. Dar de fapt despre ce este vorba?

*A treia etapă.*

Cum domnişoara Lambercier avea pentru noi afecțiunea unei mame, ea avea şi aceeaşi autoritate, pe care o ducea uneori pînă la a ne pedepsi ca pe nişte copii, atunci cînd o

meritam.Multă vreme ea se mulțumea să amenințe, şi această amenințare a unei pedepse, cu totul nouă pentru mine, mi se părea tare îngrozitoare; dar după executare , o găseam mai puțin cumplită decît mă aşteptasem, şi ceea ce e mai ciudat este că această pedeapsă mă făcea s-o iubesc şi mai mult pe aceea care mi-o aplicase.Şi numai această dragoste reală,precum şi blîndețea mea firească mă împiedicau să caut respectarea aceluiaşi trarament, meritîndu-l; căci găsisem în durere şi chiar în ruşine, un amestec de senzualitate ce-mi producea mai multă plăcere decît teamă de a fi pedepsit încă o dată de aceeaşi mînă. E adevărat că, întrucît în aceasta se amesteca un anume instinct al sexului, aceeaşi pedeapsă primită de la fratele ei nu mi s.ar fi părut deloc plăcută.Dar cu firea pe care o avea el,  asemenea substituire nu mă speria cîtuşi de puțin, iar dacă mă abțineam să-mi atrag corecția, era numai din teama de a n-o  supăra pe domnişoara Lambercier; deoarece într-atît de mare e în mine putera bunutății, şi chiar a aceleia născute din simțuri, încît ea le-a fost întotdeauna lege în inima mea.(pag 18,

Confesiuni, trad.Pericle Martinescu, Editura pentru literatură, 1969)

Rousseau va explica acum tot ceea ce era implicit în cea de-a doua etapă. El îşi reîncepe povestea, dar cu o lentoare extraordinară, ea avînd ca funcție atît să mimeze (pe cît posibil) surprinderea copilului, cît şi dificultatea pe care o are să se *gîndească* la ceea ce i se întîmplă, exprimînd în interiorul categoriilor utilizate de obicei, făcînd în acelaşi timp imposibilă orice lectură rezumată sau trivială. Originea simbolică şi afectivă a perversiunii este scoasă în evidență permanent acum. Pentru a comenta această parte din text avem şansa să o comparăm cu versiunea anterioară din manuscrisul supranumit de la Neuchâtel (editura Pléiade, I, pag. 1155)

Cum domnişoara Lambrcier avea grijă de noi ca o mamă, îşi exersa în egală măsură şi autoritatea respectivă. Acest lucru îi dădea dreptul ca uneori să ne aplice cîte o corecție firească pentru noi copiii. Pînă să fiu pedepsit pentru prima dată mi-era o frică de moarte. Dupî aceea însă nu mi s-a mai părut ceva atît de îngrozitor, şi deşi n-am

făcut niciodată ceva anume ca s-o merit, eram mai curând înclinat să mi-o doresc şi nu să mă tem.

Textul acestei prime versiuni este mult mai scurt: de altfel Rousseau va expune datele eşecului ceva mai încolo sub formă de explicații.[1]

[1]Charly Guyot în *De la Rousseau la Marcel Proust* (Ides et Calendes, Neuchâtel, 1968, pag. 47–48), compară cele două versiuni ale textului. El socoteşte că prima versiune este «mai realistă» şi întrevede în lungimea celei de-a doua «o vizibilă dorință de justificare», «dorința de a se dezvinovăți». Dacă am rămîne la această dovadă destul de superficială, am putea trage concluzia că cel de-al doilea text este «mai puțin realist» şi că dorința de justificare îl determină să ascundă, sau cel puțin să voaleze adevărul. Vom încerca să demonstrăm că de fapt este exact contrariul.

El distinge prea bine lanțul cauzal care duce de la bătaia la fund la urmarea situației sale

sexuale; dar el nu discerne lanțul cauzal care duce la bătaia propriu-zisă: «nu ştiu de unde această senzualitate precoce», adaugă el în prima sa versiune. Totul se petrece ca şi cum nu ar fi înțeles încă raportul dintre bătaie şi ce se întîmplase înainte. Dacă e să comparăm prima versiune cu cea de-a doua, constatăm că în prima lipseşte *orice* referire la legătura afectivă reciprocă dintre dra Lambercier şi copil, deci toate analizele care explică în final originea şi funcționarea acestei perversiuni în cel de-al doilea text leagă totul de ceea ce se întîmplase pînă atunci; de asemenea, lipseşte ideea plăcerii legate de ruşine. Asta înseamnă că recitindu-şi textul şi reformulîndu-l, Rousseau a descoperit un lucru decisiv, şi anume a reuşit să se întoarcă dincolo de întîmplarea propriu-zisă la originile acesteia. O variantă cu diferente aparent minime între cele două redactări ale primei fraze arată metamorfoza explicației. «Cum dra Lambercier *avea grijă de noi* ca o mamă», devine «*avea pentru noi o afecțiune* de mamă»: se trece de la funcția practică nuanțată afectiv la afectivitatea pură. Tocmai pe acest *cuvînt* afecțiune folosit de data aceasta referitor la copil se bazează întreaga

construcție care urmează (cf. «mă îndrăgea mai mult», «întreaga realitate a acestei afecțiuni», «bunăvoința», «… legea în sufletul meu»). Paragraful celei de-a doua versiuni *începe* şi *se termină* prin afirmarea superiorității afectivității. Noua povestire o disociază pe dra Lambercier de fratele său; ea singură reuneşte de această dată în mod explicit afecțiunea şi autoritatea: dar sesizăm că aceste două lucruri nu mai coincid deloc cu cuplul amor/amor propriu de la început: autoritatea este acum de partea iubirii: factorul comun care devine cuvîntul *mamă*, reluat şi ca punct de legătură între fraze, estompează definitiv latura socială a ruşinii şi a amorului propriu şi situează tot ceea ce urmează în cadrul unei relații intime şi duale a cărei contradicție interioară o vom explora. Acest «noi» care include pe Jean-Jacques şi pe vărul său se dă repede la o parte ca să facă loc lui «eu». Iată-l deci singur față în față cu ea singură. Legătura între afecțiune şi autoritate în cazul pedepsirii aminteşte vechiul proverb «Cine se iubeşte se tachinează», care este suficient să-l răsturnăm pentru a ghici cum este percepută bătaia (şi chiar căutată cu lumînarea) de copil ca *semn* de

afecțiune, purtare obişnuită pentru copiii lipsiți de afecțiune. Acum terenul este pregătit pentru mărturisirea clară a plăcerii resimțite. Şi totuşi nu vom ajunge la ea decît printr-un nou traseu labirintic pe care îl voi străbate rapid în cinci etape.

1. Secvența aşteptării pregătită încă din 1-ul paragraf este reluată: ea trebuie să permită să arate în egală măsură candoarea copilului, dar şi să-i menajeze surpriza. Teama evocată aici nu pare a fi nici că şi-ar putea supăra personajul maternal (amorul), nici ruşinea în public (amorul propriu), ci teama fizică de suferință: ambiguitate importantă, căci ea este cea care va permite printr-o simplă răsturnare sugerarea ideii (pînă aici total absente în text) a plăcerii fixice.
2. *(Dar...):* iată faptul în sine. Dar nu ştim în ce constă elementul nou. Fraza este ambiguă: ea poate pe un plan foarte banal să exprime faptul că aşteptarea a amplificat în gînd acea durere care în final devine foarte suportabilă. Continuarea ne va face să înțelegem că «mai puțin îngrozitor este o litotă»: nu este vorba de o dimensiune a durerii, ci de apariția năvalnică

a plăcerii. E firesc ca băiețelul care ignora totul în privința plăcerii s-o perceapă inițial negativ, ca pe o uşurare. Cînd în sfîrşit ca identifica prezența unui lucru plăcut el şi-l va formula în unicul limbaj pe care îl cunoaşte, cel al afecțiunii.

3. *(Şi ceea ce este cel mai bizar…):* departe de a localiza plăcerea în propriul său trup şi de a identifica ceea ce vom numi mai tîrziu zonă erogenă, copilul o raportează afectiv sursei sale reale care este iubirea mamei şi nu resimte decît bucuria relației restabilite. De unde şi acest «mă va iubi şi mai mult» (ceea ce dovedeşte că nu era pe deplin fericit pe cît o pretindea mai înainte…), această recunoştință care umbreşte intermediarul acestei plăceri fizice şi care cunoaşte adevăratul obiect al iubirii.
4. *(Trebuia chiar):* Afecțiunea crescîndă este prezentată ca rezultat al bătăii şi în acelaşi timp ca o limitare… acel ceva prin care această afecțiune a crescut şi pe care Rousseau încă nu l-a definit. Este esențial ca la nivelul textului propriu-zis să fie pus în mişcare mecanismul de control asupra senzualității

înainte ca să fie pomenită ideea; acest mecanism de control trebuie prezentat nu ca efectul unei cenzuri morale sau a ceva venit din afară, ci ca fiind produs el însuşi de acelaşi lucru ca şi lucrul ținut sub control: aici apare una dintre temele cele mai bogate din psihologia lui Rousseau: efectul contradictoriu, ceea ce el va numi adesea un lucru «conținut în el însuşi» (cf. pag. 41) care evocă pentru noi nu numai un sistem de control moral, un sistem fizic de tensionare prin contrarii, ci şi echilibrul paradoxat între teamă şi dorință. De fapt această contradicție pe care Rousseau o percepe în efectul său poate fi socotită ca nefiind decît reflectarea contradicției în cauză. Întotdeauna discursul povestitorului *repetă* comportamentul copilului: dorința nu are dreptul să apară cu adevăratul său nume în text decît în interiorul unei fraze în care se afirmă că niciodată nu va avea dreptul să vorbească ori să se manifeste printr-o doleanță explicită: dar în acelaşi timp fraza numeşte prin negare maniera în care va şti să se exprime indirect. Dacă pedeapsa este un semn indirect de afecțiune, şi vina este un

semn indirect al dorinței de afecțiune. Chiar dacă Rousseau îşi interzice în mod conştient să folosească acest limbaj, totuşi dorința reuşeşte foarte bine să se exprime chiar fără voia lui. Asta se va vedea şi mai bine la Marion. Echilibrul controlului analizat aici ne aminteşte de comparația de intensitate cu schema I: răsturnarea este totală, dar s-a făcut treptat, încît nici nu ne-am dat seama. De la «acest lucru mă mîhnea mai tare decît ruşinea de a rata în public» la «era nevoie de întreaga afecțiune […] ca să nu reacționez…», trecîndu-se de la o comparație logică şi cantitativă la analiza unui sistem de forțe contradictorii şi indisolubile.

5. *(Căci…):* în sfîrşit plăcerii i se dă un nume, dar este totuşi ținută la distanță prin turnurile de frază: «constatasem» (explicație retrospectivă) care îl situează deja în trecut; «în durere» (durere fizică a cărei aşteptare produsese atîta emoție); şi reapare în text după o lungă eclipsă «în chiar ruşinea» (umilința socială prezentată inițial ca fiind ceva care le afectează «extrem de tare», — şi «chiar» care marchează culmea întoarcerii); «un amestec de

senzualitate»: în sfîrşit paradoxul plăcerii fizice intră în *combinație* cu durerea şi ruşinea şi este mărturisit deschis pentru o clipă «mai mult dorință decît teamă»… (teama trimițînd la frica de durere fizică şi de ruşine socială; şi nu la cea de a o supăra pe dra Lambercier, despre care tocmai spusese că este mai tare ca dorința încă de la începutul acestei fraze). Dubla formulă (în durere şi chiar în ruşine) leagă în aceeaşi experiență ceea ce psihanaliştii numesc masochismul erogen cu masochismul moral şi pregăteşte analiza ulterioară a comportamentului amoros, dar şi a comportamentului adultului în general.

Această formulă destul de clară şi pozitivă să fie oare ultima fază a confesiunii? Putem să ne imaginăm confesiunea sub forma unui vector care ajunge în vîrful său atunci cînd ne aflăm într-o mişcare circulară care are o *tangență* cu linia dreaptă a adevărului, — sau mai degrabă una de atingere uşoară neputînd să apropie prea tare adevărul de dorință, dorință care împinsă de o forță în traiectoria respectivă trebuie neapărat să se depărteze iar de această linie. Tot acest discurs care a putut fi excentrat pînă cînd s-a

ajuns a se vorbi de dorință trebuie să revină asupra sa. De la «trebuia întregul adevăr…» şi pînă la sfîrşitul paragrafului este exact aceeaşi structură ca pînă la sfîrşitul paragrafului 1: (afecțiune mai mare decît dorință: căci dorința era mare) (această dorință este mare pentru că are o sorginte sexuală; dar afecțiunea este mai mare decît dorința pentru are sorginte sufletească). Locul de mijloc ocupat în acest paragraf 1 de ruşine este luat acum de plăcere. Traiectoria dus şi întors porneşte de la intensitatea afecțiunii prezentate ca factor de control şi ai inhibiției pentru a se întoarce în final lăsînd în urmă cuvîntul după «legea» sufletului, întărit în mod paradoxal prin faptul că sufletul trebuie să îşi înăbuşe dorința («şi *chiar* ceea ce simțurile au făcut să apară» exprimă o culme paradoxală care este exact inversul lui «în chiar ruşinea» şi care echilibrează situația). Această structură care stabileşte supremația afectivității permite deci pe mijloc să evoce dorința: «de a simți de acum înainte *de la aceeaşi mînă*». Analiza acestui factor (absent în prima versiune a textului) care în acelaşi timp pune accentul pe zona erogenă a trupului

copilului şi pînă la *agentul* erogen este introdus printr-o juxtapunere dublă: trezire precoce a sexualității (precoce pentru că la Rousseau sexualitatea nu există înainte de pubertate) şi «mîna» care o reprezenta pe dra Lambercier este elementul *feminin* independent pe persoana respectivă şi de relațiile cu Jean-Jacques; durata afecțiunii în raport cu iubirea. Stabilind o juxtapunere atît de brutală între sex şi suflet, povestitorul repetă aici comportamentul copilului. Cînd în sfîrşit defineşte sexualitatea drept «precoce», ceea ce evocă implicit dezvoltarea ulterioară sexuală, el ne pregăteşte în acest episod posibilitatea de a vedea originea tuturor comportamentelor sexuale. După ce face asta, printr-o mişcare abilă ne învîrtim puțin în jurul dlui Lambercier şi trecem de la sex la iubire, totul terminîndu-se cu cuvîntul «suflet».

## PRIMEJDIILE TRANSPARENȚEI

De aici începe o nouă povestire. Cititorul remarcă mai întîi schimbarea de ton.

Recidiva pe care o îndepărtam fără să mă tem de ea , surveni fără să fi făcut vreo greşeală, adică

din propria mea voință, şi am profitat, pot spune, cu conştiința împăcată.(pag.18, ed.1969)

Jocul făcut pe ambiguitatea cuvintelor (distincția celor două sensuri posibile ale cuvîntului «vinovăție», încălcarea unei legi sau răspundere) şi asupra registrului vocabularului («siguranță de conştiință» trimițînd la cazuistica iezuită) nu mai este ca mai înainte modalitatea implicită a vicleniilor naratorului: într-o atmosferă destinsă acestuia îi place să sublinieze chiar el acele jocuri de limbaj («adică», «aş putea spune»), încercînd să îl facă pe cititor să zîmbească atunci cînd reia atitudinea de adult, dîndu-le lucrurilor proporțiile juste, surîzînd chiar el la micile şiretlicuri de pînă atunci. Umorul are adesea funcția de tocmeală cu cititorul, mai cu seamă în confesiunile lui Rousseau: el merge în întîmpinarea cititorului adult pentru ca acesta din urmă să vină în întîmpinarea copilului şi să participe direct la trăirile acestuia. Aceste momente de destindere durează puțin: aici este limpede că este vorba despre faptul că şi-a luat o piatră de pe inimă, căci a reuşit să facă această

cea mai mare confidență şi speranța că l-a dezarmat pe cititor, acestea permiţîndu-i lui Rousseau o fugitivă nuanță umoristică. Rousseau, jenat de confidența pe care trebuie s-o facă, juca rolul pedagogului solemn: «dacă am schimba metoda…» Acum uşurat, glumeşte: o modulație de altfel necesară pentru ca la paragraful următor să poată să treacă la ofensivă, revendicînd o situație extraordinară. Pentru moment se lasă pradă jocurilor de cuvinte. Este fără îndoială o scădere de ton în raport cu paragraful precedent, ceea ce explică de ce comentatorii neglijează aproape întotdeauna episodul cu cea de-a *doua* bătaie, fără să-şi dea seama că Rousseau spune nişte lucruri total diferite şi extrem de revelatoare. Această importanță poate fi resimțită ca avînd legătură cu subiectul jocului umoristic: diversele nivele la care se poate situa ideea de *vinovăție*. Ea poate fi simțită în egală măsură şi în munca depusă de Rousseau între cele două versiuni. Prima pur şi simplu nu făcea distincție netă între mai multele bătăi:

Modesta  domnişoară Lambercier, văzînd de bună seamă , după anumite semne , că pedeapsa ei nu atingea scopul propus, declară că renunță, că aşa ceva o oboseşte prea mult, şi am regretat, fără a şti prea bine de ce ,cînd s-a ținut de cuvînt.

În cea de-a doua, mai detaliată, el disociază cele două etape net şi izolează într-o «a doua şi ultima bătaie» descoperirea drei Lambercier.

Recidiva pe care o îndepărtam fără să mă tem de ea , surveni fără să fi făcut vreo greşeală, adică din propria mea voință, şi am profitat, pot spune, cu conştiința împăcată.Dar această a doua ocazie fu şi ultima, căci domnişoara Lambercier , văzînd , de bună seamă, după anumite semne , că pedeapsa ei nu atingea scopul propus, declară că renunță şi că aşa ceva o oboseşte prea mult.Pînă atunci noi dormeam în camera sa , şi uneori, iarna, chiar în patul ei. Două zile după aceea , am fost mutați în altă cameră; avui de atunci cinstea , de care m-aş fi lipsit bucuros, de a fi tratat de dînsa ca un băiat mare.(pag.18 ed,1969)

Această a doua povestire de obicei neglijată de comentatori fără îndoială pentru faptul că pare mai puțin scandaloasă este la fel de importantă ca prima. Ea iese la lumină în analizeze lui J. Starobinski: de asemenea este destul de paradoxal, dar nici chiar J. Starobinski nu i-a acordat locul meritat. Luînd ca punct de pornire pentru *Transparență şi obstacol* episodul cu pieptenele rupt, îl transformă într-un fel de origine absolută, deşi este limpede că J. Starobinski a făcut o alegere arbitrară. El distinge două episoade pe care Rousseau le-a legat în mod explicit şi pe care percepem inextricabile. El îl alege pe cel care în text este al doilea; îl elimină pe primul şi odată cu el întregul aspect sexual al problemei. Asupra acestui aspect însă a revenit în *Ochiul viu*. Dar pentru că aceste noi analize să se poată integra în analiza globală a intenției lui Rousseau, aşa cum a fost ea concepută în *Transparență şi obstacol*, trebuie ca episodul cu bătaia să îşi regăsească locul său fundamental.

Episodul cu bătaia la fund se petrece la ceea ce J. Starobinski numeşte semn firesc, limbaj direct al emoției, limbaj care n-a putut fi citit pentru

semnificantul şi semnificatul sînt acelaşi lucru. La începutul textului copilul percepe direct armonia grupului şi tulburarea sa de comportament aduce această armonie: el este fermecat să *vadă* că toată lumea e încîntată de el şi de toate; ceea ce-l tulbură este să «*vadă* pe chipul drei Lambercier *semne* de îngrijorare şi de suferință»; lucrul de care se teme cel mai tare este *semnul* de nemulțumire. El însuşi este cel care participă la această transparență prin naivitatea sa. Ori această transparență este periculoasă: «dra Lambercier fără îndoială că a observat *după semne* că această pedeapsă nu şi-a atins scopul». Care erau semnele? Este vorba de o formulă voalată pentru a defini de exemplu oare o erecție? Pare mai probabil ca acest «fără îndoială» să indice o ipoteză conform căreia naratorul adult găseşte necesar să explice comportamentul drei Lambercier şi acea «într-o oarecare măsură» necunoaştere a naturii exacte a semnelor de satisfacție. Tocmai această necunoaştere şi această naivitate duc la catastrofe. Aceasta, ca să nu fim chiar atît de dramatici, a fost orchestrată de cea cu pieptenele rupt, care nu este mai puțin imporantă,

cronologic fiind anterioară. J. Starobinski scria în privința pieptenelui rupt:

Aceasta este juxtapunerea tulburătoare dintre *a fi inocent* şi *a părea vinovat* […]. În acelaşi timp iese la iveală în mod confuz ruptura ontologică între a fi şi a părea şi iată că misterul nedreptății devine insuportabil pentru copil.[1]

[1]Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, Transparență şi obstacol*, 1971, p. 19.

În episodul cu pieptenele este vorba de aplicarea nedreaptă a legii, ceea ce scoate în evidență absența transparenței. Aici existența însăşi a unei *legi* este revelată în cadrul transparenței reciproce. Copilul dădea semne de plăcere cu mare ingenuozitate, fără să se gîndească să se ascundă, fără să-i dea prin cap că este ceva rău. El se abținea de la fapte care presupuneau bătăi pentru a evita greşeala inițială care o făcea să sufere pe dra Lambercier, antrenînd după sine pedeapsa: habar n-avea că plăcerea pe care o simțea în timpul pedepsei putea să o mîhnească. El deci şi-a arătat plăcerea; iar ea la rîndul său i-

a dat să înțeleagă (dar de data aceasta într-un limbaj indirect) că această plăcere o supăra şi că era una *interzisă*: astfel semnul de iubire pe care reuşise să-l obțină prin pedeapsă îi era în final refuzat. Copilul descoperă că transparența este imprudentă, periculoasă şi că voalul este necesar; exprimarea dorinței compromite realizarea ei, transparența ducînd la refuzul iubirii dorite. În măsura în care există o neînțelegere aici copilul care este vinovat o face pentru că ignoră legile lumii adulților; se vede clar că neînțelegerea nu se opreşte asupra *faptei* ca în cazul pieptenelui, ci asupra *valorii* în sine, asupra conflictului dintre cele două tipuri de valori: nevoia de iubire în cazul copilului se loveşte de tabuul de ordin moral. Copilul învață lecția: aici ajungem din nou în planul povestirii la problematica mărturisirii: dorința nu va mai şti să se manifeste decît pe căi indirecte: copilul se teme că dacă-şi arată dorința se va vedea frustrat (nu va mai fi bătut) şi izolat (alungat din pat). Totul ne face să credem, contrar a ceea ce spune Rousseau, că *deja* copilul era în căutarea iubirii prin pedeapsă, ceea ce reprezintă un comportament indirect prin care încearcă să

restabilească o comunicare întreruptă: iată deci că această viclenie inconştientă a fost scoasă la iveală, trezindu-se în fața lipsei inițiale dar îmbogățit cu o dublă experiență, cea a tabuului şi cea a voluptății.

*Tabuul.*

Prin comportamentul său, dra Lambercier îi dă de înțeles copilului că incestul este interzis (ea este mama, — şi într-un alt pasaj separat pe care o să-l analizăm ceva mai acolo aflăm că Rousseau o iubeşte ca pe o mamă «şi poate chiar mai mult»). Această interdicție este făcută cunoscută simultan în două feluri.

a) *Pe planul faptelor* este privat de bătăi, dar în acelaşi timp este exclus din dormitor şi din *pat*; această a doua sancțiune nu figura în versiunea inițială a episodului respectiv. Rousseau şi-a amintit deci (sau dacă îşi amintise deja abia acum a înțeles sensul) în momentul în care a aprofundat interpretarea. Patul defineşte intimitatea fizică şi contactul. Pe planul moravurilor, această promiscuitate pare-se că era obişnuită în secolul al XVIII-lea, cînd copilul nu era tratat ca o ființă sexuată decît după ce împlinea zece ani. E adevărat că aici este vorba

de un pastor calvin din Geneva şi mai ştim că dra Lambercier i-a adus multe necazuri fratelui său cu cîțiva ani înainte pentru că, spuneau gurile rele, îl lăsa să vină la ea în dormitor dimineața.[1]

[1]Cf. Pierre-Maurice Masson, *Religia lui Jean-Jacques Rousseau*, 1916, pag. 21.

Dar Jean-Jacques nu ştia nimic despre toate acestea. Sînt mai importante de sesizat ecourile pe care le putea evoca tema patului matern pentru un copil lipsit de această experiență pînă la sosirea sa la Bossey, cît şi pentru povestitor, care este limpede că gîndeşte această întîmplare simetric inversă în raport cu adolescentul atras de voie de nevoie în patul mamei la Chambéry. Cele două episoade se suprapun pînă şi în vocabular: la Bossey «am avut de-acum înainte onoarea de care m-aş fi lipsit cu plăcere, de a fi *tratat de ea ca un băiat mare*»; la Chambéry, mama a înțeles că «era timpul să mă *trateze ca pe un bărbat*» şi Jean-Jacques s-ar fi lipsit de asta, spune el. Expresia «tratat de ea ca un băiat mare» nu apare decît în cea de-a doua versiune.

Groaza incestului (şi a oricărui raport sexual) pare să corespundă temerii de a pierde iubirea pentru că a cîştigat plăcerea. O teamă profund înrădăcinată care apare şi în acest fragment, chiar dacă nu stă la originea sa măcar se reflectă în el.

b) *Pe planul limbajului* dra Lambercier îl învață legea tăcerii. Cînd n-a ştiut catehismul, suferința drei Lambercier se citea pe chipul ei, şi deci greşeala era sancționată în mod explicit. Acum din contră, nu numai că greşeala îi este interzisă, dar îi este interzis şi să vorbească despre greşeala sa şi despre lege. *Semnele* prin care se manifestă dezaprobarea sînt indirecte şi voalate: deductiv, copilul (în mod inconştient) şi povestitorul trebuie să găsească raportul care există între o anumită hotărîre sau vorbă şi intenția lor reală. Cu această ocazie dra Lambercier practică *minciuna* (ea declară… că băiatul o obosea), sau *omisiunea* (gestul fără altă explicație în afară de apropierea cronologică, ea sugerînd legătura dintre cauză şi efect: «două zile mai tîrziu…»). Nu numai dorința, ci şi reprimarea dorinței nu are drept să se exprime decît prin minciuni sau ocolişuri. Scena mută:

cititorul nu remarcă această pierdere de limbaj direct, în vreme ce în scena cu pieptenele ruptura comunicării este prezentată ca un adevărat scandal. Aici limbajul este profund distrus: copilul şi adultul acceptă această pierdere de limbaj pe care l-au interiorizat pentru totdeauna. Nu numai că povestitorul nu are nici un reproş de făcut, dar chiar o felicită pe dra Lambercier atît pentru faptele sale, cît şi pentru discreția ei. În prima versiune «*modesta* dră Lambercier», «care numai ea cunoaşte motivul» este admirată pentru purtarea sa. În cea de-a doua versiune insistarea îndelungă asupra educației insuficiente primite de Jean-Jacques va sfinți în egală măsură ignoranța totală în care a fost ținut. Există aici o problemă mult mai profundă de limbaj decît în cazul cu pieptenele rupt. Şi chiar de ce n-am presupune că dacă revendicarea transparenței şi a dreptății ia o formă atît de violentă în povestea cu pieptenele este pentru că se reportează aici (unde revendicarea respectă codul moral şi deci are toată libertatea să se exprime), protestul fiind inconştient şi imposibil pe terenul inițial, acesta fiind cel al dorinței împotriva codului moral. Ce altceva reflectă de fapt aceste proteste de

nevinovăție, această pornire justițiară, dacă nu imposibila revendicare a dreptului de a fi «vinovat», a dreptului la plăcere? Sofismele lui Rousseau, contradicțiile sale nu se pot explica doar pornind de la scena cu pieptenele rupt. Ele devin însă foarte lesne de înțeles de îndată ce se subînțelege acest transfer paradoxal, această sublimare. Elaborarea unei morale a sentimentelor, felul în care Rousseau la începutul cărții a IV-a din *Émile*, confundă într-o unică experiență trezirea sexuală a pubertății şi trezirea morală prin *milă*, teoria conştiinței şi a «dictamen» vor constitui în egală măsură efortul de sintetizare a dorinței şi a tabuului: Rousseau încearcă să dea conştiinței morale care interzice însăşi forma lucrului interzis, adică cea a dorinței. Acest aspect esențial al operei lui Rousseau este explicabil doar dacă socotim povestea cu pieptenele rupt ca o reapariție paradoxală şi sublimată a limbajului dorinței înnăbuşite în povestea cu bătaia la fund. Şi el o simțea prea bine: încăpățînarea de a lega prea strîns cele două întîmplări împotriva oricărei logici aparente.

*Voluptatea.*
După acest lung parcurs comunicarea cu mama este deci întreruptă: dar în acelaşi timp el a trăit o nouă experiență a interzisului, copilul găsindu-se în posesia unei noi puteri, — a unui nou limbaj: cel al trupului. În întîmplarea propriu-zisă această plăcere trupească nu apare decît ca o reminiscență: el nu devine esențial decît atunci cînd esențialul păleşte. Cititorii acestui text care au avantajul că pot izola această experiență de plăcere, situîndu-o în cadrul unei analize sexologice, o reduc la o simplă banalitate. Erau cunoscute de mult moravurile «flagelaților» şi caracterul erogen al zonei fesiere. Atribuirea originii acesteia într-o bătăiță primită la o vîrstă fragedă este o descoperire destul de simplistă. Doar dacă analizăm în profunzime drumul trasat de Rousseau pornind de la problema iubirii şi pînă la bătaie (înțeleasă ca termen şi consecință), putem sesiza cum se ajunge de la bătaie (considerată de data aceasta nu ca origine, ci ca *declanşator*) pînă la «perversiune». Este imposibil de citit un text în plan sexologic şi psihologic cînd de fapt aici nu se vorbeşte decît de raporturile simbolice de la un cap la altul.

Cînd plăcerea apare în text am văzut că băiețelul şi povestitorul o identifică greu: şi nu numai din pricina noutății experienței; semnul este trăit în totalitate şi ca în orice proces de înțelegere care funcționează corect semnificantul (excitarea zonei fesiere) se ascunde în spatele semnificatului (afecțiunea acordată) sau mai degrabă fac un tot. Plăcerea nu capătă *valoare* decît ca semn al iubirii, iar iubirea *există* doar în semnificatul plăcerii. Plăcerea este transparentă, iar iubirea devine sensibilă. Ambele se contopesc în deplinătate. Sigur că şi la acest nivel exista deja «perversiune» sau mai degrabă inversiune, în măsura în care codul valorilor pare inversat între emiterea semnului şi receptarea sa. Dar în final semnul funcționează. De îndată ce emițătorul (dra Lambercier) a înțeles că receptorul (copilul) învățase codul, a suprimat semnul (ceea ce este o manieră de a se adapta la noul cod al copilului, pentru a-l face să înțeleagă într-un limbaj pentru vîrsta lui dezaprobarea față de vina inițială, dar mai ales pentru inversarea codului). Semnificatul (iubirea) este deci refuzat şi dispare odată cu semnul; copilul rămîne singur cu semnificantul,

excitația trupească, pe care această experiență a legat-o în mintea sa atît de tare cu semnificatul încît va încerca toată viața să reconstituie semnificatul prin reactivarea semnificantului. Jean Starobinski a subliniat că exhibiționismul nu era pentru Rousseau decît un *mijloc* de a obține pedeapsa; dar la rîndul său obținerea pedepsei nu este decît un mijloc de a-şi *imagina* obținerea iubirii. În finalul analizei sale, Rousseau arată cum în timiditatea sa, neîndrăznind să solicite pedeapsa fizică, el s-a «amăgit» prin legături care îi menținеau ideea («a fi în genunchi în fața unei stăpîne imperioase, a-i asculta poruncile şi a avea a-i cere iertare…»): dacă deplasarea semnificantului din registrul fizic în cel moral se face cu mare uşurință la adult, acest lucru este posibil evident pentru că semnificatul ca atare contează puțin şi că denaturarea este *însăşi originea* unui sistem simbolic. Nu contează prea mult deplasările semnificantului şi inversarea codului, mai ales dacă în final ai impresia că ai atins semnificatul, care este iubirea. De altfel, deplasarea pe care o face adultul reproduce pe invers deplasarea care era la început şi luminează retrospectiv un

mecanism pe care analiza lui Rousseau o lasă în semiîntuneric. Experiența copilului merge de la reproş (de care pretinde că se teme din dragoste) pînă la pedeapsa fizică (în care excitarea fizică reprezintă un sprijin concret pentru un element moral agreabil care ar fi trebuit deja să figureze şi în momentul în care intervenea reproşul: descoperirea plăcerii fizice nu face altceva decît să scoată la iveală un masochism moral. Adultul care renunță la bătăi preferînd reproşurile nu face altceva decît să se întoarcă la origini: el nu pierde nimic pe planul plăcerii pentru că prin jocul de asocieri deja făcut reproşul funcționează de acum înainte ca un dublu semnificant care transmite atît semnificatului fundamental care este iubirea, cît şi celuilalt semnificant, care este plăcerea. Şi cum lecția drei Lambercier a fost bine înțeleasă, din reproş alegîndu-se atît cu ideea de iubire, cît şi cu realitatea plăcerii («cu cît imaginația mea vie îmi încingea mai tare sîngele»), are grijă ca inversiunea codului să nu poată fi sesizată de profesoara lui («cu atît *aveam aerul* unui îndrăgostit înfricoşat»). În cele din urmă iubirea devine obiectul dorinței. Expresia «să fac asta şi cu dra Lambercier» îl

şochează pe cititor mai întîi prin funcția sa pudică de perifrază şi în acelaşi timp cu o savoare umoristică legată de ideea înmulțirii: acest joc stilistic însă nu este aşa ceva de fapt. Expresia trebuie luată ad litteram: întregul joc complicat al comportărilor masochiste are ca scop recrearea pornind de la persoane reale a imaginii persoanei care răspunde nevoii de iubire, persoană care întîmplător se numeşte «dra Lambercier».

DESCHIDEREA TEXTULUI

Deocamdată nu voi merge mai departe pe «firul afecțiunilor secrete»: aş vrea să arăt că în încercarea de explorare făcută de Rousseau importantă este *întoarcerea* la origini. Dacă e să judec în termeni freudieni, aş putea să mă întorc chiar mai departe decît el, sau altfel: rămîne ca direcția de cercetare în amonte şi originea afectivă şi simbolică a perversiunii să fie indicate de Rousseau într-un mod foarte clar. Compararea celor două versiuni ale textului arată că este vorba de o adevărată cercetare, adică de o înțelegere şi o formulare care nu sînt posibile decît în scris şi care nu existau în amintire. Este evident că pentru copil această

logică paradoxală şi complexă a afectivităţii era complet necunoscută; dar adultul a trebuit să încerce de mai multe ori pentru a scoate lucrurile la lumină. Mărturisirea nu este de genul confesiunii aşa cum o înţelegem noi acum, expresia unui lucru deja cunoscut şi formulat în interior: dacă ar fi fost aşa, pentru Rousseau era suficient să spună «toată viaţa de abia am aşteptat să fiu bătut la fund»; ori din contră, abia de mărturiseşte «penitentul», ceea ce socoteşte el a fi păcatul său pe care credea că îl poate ţine secret şi îşi şi dă seama că *mai e ceva*, şi că dificultatea pur şi simplu şi-a schimbat locul: ceea ce-l împiedica să vorbească îl împiedică şi mai mult să *înţeleagă*. Să-şi regăsească graiul atunci cînd ea este distrusă nu înseamnă că emite nişte sunete; înseamnă regăsirea sensului ascuns al unui discurs cifrat. Utilizarea tehnicilor enigmei în mărturisire se justifică prin asta: chiar dacă Rousseau nu a mers pînă la capătul enigmei propriu-zise, măcar a sesizat că există o enigmă şi a fost sensibil la prezenţa «bizarului» (unul dintre cuvintele sale preferate). Unele lecturi superficiale şi simpliste care se vor face ulterior în privinţa acestui episod par să demonstreze la

autorii lor un refuz al mărturisirii: putem accepta şi ascultăm şi refuza să înțelegem.
În această întoarcere la origini trebuie să facem pe invers munca subconştientului, să dezlegăm tot ceea ce s-a înnodat: ca în munca de analiză, progresul presupune deblocaje progresive; dar în acelaşi timp ea este permanent împiedicată de repetiția de la nivelul discursului nodului pe care pretinde că îl deznoadă. În confesiunea actuală se pare că Rousseau se încăpățînează să îşi regăsească mai ales graiul pe care l-a pierdut în momentul celei de-a *doua* bătăi; el concepe acest limbaj ca «ultim termen» al eforturilor sale. Şi totuşi, acest limbaj inversat şi indirect nu corespunde întru nimic lumei transparenței pe care pretinde că o caută în relația cu celălalt. Problema care rămîne este cea a blocajului inițial în exprimarea directă a nevoii de iubire. Limbajul care trebuie regăsit este cel al exprimării acestei nevoi. Sigur că acest lucru textul lui Rousseau nu-l poate spune. Încă ne oferă foarte mult din analizele sale şi prin repetarea comportamentului blocat, dîndu-ne posibilitatea de a simți dorința şi de a-i bănui existența.

Pînă aici am încercat să nu spun nimic altceva decît Rousseau însuşi. Am adoptat dacă nu chiar limbajul lui, măcar problematica şi punctul său de vedere. Perspectivele pe care le deschide i s-au părut mult mai bogate decît lecturile sexologice sau moralizatoare ale textului; Rousseau pune accentul pe necesitatea reîntoarcerii dincolo de bătaie către originile care au o legătură directă cu iubirea, afecțiunea, cu raportul cu acest alt privilegiat care este mama; aspectul simbolic al perversiunii ca limbaj al iubirii pierdute este prezent pretutindeni; mecanismele inversării codului şi ale deplasării semnificantului sînt foarte limpede analizate; calea pe care o indică este cea a descifrării psihanalitice. Categoric nu face altceva decît să o indice; iar eu nu am de gînd să fac la rîndul meu pe marele savant şi să propun un «diagnostic» bazat pe certitudinile pe care nu le am asupra originii «masochismului[1]»:

[1]Pentru o critică a interpretării tradiționale a masochismului, Gilles Deleuze *Prezentarea lui Sacher Masoch*, colecția «10/18», 1971. Deleuze reproduce la paginile 291–295 o amintire din

copilăria lui Masoch paralelă ca funcție cu cea a bătăii aplicate de dra Lambercier; dar el nu face nici o analiză a textului în lungul studiu pe care îl consacră textelor romaneşti ale lui Masoch.

de altfel asta ar însemna să intru pe terenul sexologilor: sărăcia interpretării provine întotdeauna din faptul că episodul cu bătaia este *izolat* de restul textului. Explicația m-a făcut să rămîn în litera textului: voiam doar să deschid acum interpretarea prin cîteva reflecții asupra inversării şi condensării.

INVERSAREA

Adoptînd problematica lui Rousseau am fost obligat să presupun ca şi el că totul pornea de la o stare de armonie generală întreruptă de greşeala măruntă a copilului care duce la suferința drei Lambercier. Este suficient să inversăm această situație pentru a redescoperi adevărul: pornind de la o armonie deranjată, greşeala copilului are ca funcție restabilirea armoniei. Pentru a-ți *dori* să fi iubit trebuie să te temi că nu eşti — şi să crezi că nu eşti. Rousseau spune foarte limpede că aşa stăteau lucrurile: la Bossey nu numai că era lipsit de orice familie

naturală, dar devenise în raport cu vărul său ruda săracă, şi în această poziție era *neglijat* de frații Lambercier.[1]

[1]În *Confesiuni* (I, 13) Rousseau hotărăşte că «datorită celor care ne guvernează aveam un oarecare ascendent în ochii lor», situație care îl face pe copil ca în singurătatea sa să «restabilească echilibru». În *Émile* (editura Pléiade, IV, 385) se vede şi în prezența adulților inegalitatea dintre moştenitor (vărul Bernard) şi orfan (Jean-Jacques), caz în care din nou copilul încearcă să compenseze.

Vina este un mijloc de a recîştiga afecțiunea sau măcar atenția care i se dăduse. La acest nivel fundamental există deja inversiunea limbajului şi întreruperea comunicării: comportamentele copilului au ca funcție obținerea de semne din partea adulților, trezirea lor din indiferență; cît priveşte sensul acestor semne, copilul are grijă să inverseze după bunul lui plac, el dispunînd de această capacitate fără mărturisirea acestora, adaptînd-o după cum pofteşte: «comunicarea» astfel stabilită este deja imaginară, pentru că se

face în disprețul total al codului emițătorului. Acest mecanism al inversării semnelor care permite descifrarea anumitor comportamente a fost formulat de Rousseau cît se poate de clar în interpretarea pe care a dat-o «fundei lui Marion»:

Mă acuzam că am făcut ceea ce vroiam să fac şi că am luat funda pentru că intenția mea era de fapt să i-o dau înapoi. (pagina 86).

Mecanismul întrezărit aici de Rousseau oare nu are o valoare mai generală? Poate el fi redus la o simplă analiză anecdotică a unui comportament care presupune *tachinare* (tachinarea exprimă printr-o agresivitate ludică în aparență răutăcioasă, dorința care nu are dreptul să se exprime altfel: Rousseau oare s-o fi tachinat pînă la moarte pe biata Marion)? De asemenea, de aici poate fi dedus un sistem de răsturnare aplicabil şi în alte situații comportamentale. Astfel:

*O făceam să îmi facă ceea ce vroiam să îmi facă şi o determinam să-mi dea bătăile la fund pentru că intenția mea era să i le dau eu ei.*

Răsturnarea pare burlescă: dar ea duce la ideea (total absentă în text) unei dorințe de violență la Jean-Jacques, o violență total refulată care se exprimă tocmai prin mitul bunătății originare, prin refuzul de a se recunoaşte în orice act agresiv. Această componentă sadică este totuşi necesar de a fi presupusă ca originea masochismului tot aşa cum este necesar să fie evocată ideea unei răutăți posibile pentru a înțelege ce înseamnă bunătatea. Unde se găsesc aceste urme în text? Mai întîi în «tulburarea» care îl cuprinde pe copil doar cînd o vede pe dra Lambercier: această tulburare trebuie să comporte o oarecare plăcere de nemărturisit, de dependență față de ea, de putere de a acționa asupra ei şi în acelaşi timp prin acest comportament copilul are puterea de a declanşa atenția de care se simte lipsit. Cum *în acelaşi timp* această plăcere nu poate fi mărturisită, ea trezind groaza chiar în copil, el nu şi-o poate mărturisi decît pedepsindu-se (sau lăsîndu-se

pedepsit de «victima» sa) şi transferînd la nivelul durerii ceea ce resimte ca ideea plăcerii. De ce este de nemărturisit? Dacă s-ar mărturisi s-ar pierde iubirea de care are atîta nevoie. Contradicția pe care o găseşte Rousseau în povestea cu bătaia trebuie deja să fie considerată originea sa. Există totuşi cîteva urme (altundeva în spațiu) ale acestei agresivități, cel puțin două:

a) *Catehismul*: Greşeala inițială de care Rousseau spune că-şi va aminti mereu se întîmplă «la biserică, atunci cînd răspunde la catehism» şi i se întîmplă *să se poticnească*. În *Confesiuni* îşi ia asupra sa întreaga vină. Dar e suficient să citim *Noua Heloiză* sau *Émile* pentru a constata ce agresivitate a adultului a rămas față de catehism şi de cei care îl «predau». Julie refuză să-i învețe pe copiii ei catehismul. În *Émile* scrie:

Dacă aş avea de zugrăvit stupiditatea supărătoare aş zugrăvi un pedant învătîndu-i catehismul pe copii.(pag 243.EDP,1973)

Comentînd acest citat, P.-M. Masson găsea că există o «revanşă retroactivă», o «ranchiună de adolescent[1]».

[1]P.-M. Masson, *Op. cit.*, pag. 34–36.

b)*Fundul drei Lambercier:* În fragmentul consacrat şederii la Bossey, cele două întîmplări principale strîns legate, respectiv cea a bătăii şi cea a pieptenului, sînt reluate sub formă de contrapunct umoristic în cele două episoade al fundului drei Lambercier şi al nucului de pe terasă. În ambele cazuri de altfel povestirea urmăreşte obținerea unei răzbunări: umilirea drei Lambercier şi triumful celor doi copii a căror forță virilă este recunoscută (munca lor artistică este recunoscută ca «apeduct», cuvînt care îl va urmări pe Rousseau pînă pe Podul Gard; rivalitatea copăcelului este luată în serios). Cele două episoade care se compensează se află aici pentru a reprezenta «cela mai mici întîmplări din acea vreme îmi fac plăcere numai pentru că sînt din acea vreme»(pag.

26,ed. 1969). Cititorului nu poate să i se pară decît «bizară» această primă poveste:

Dacă aş vrea să vă fac şi dumneavoastră pe plac, aş putea să aleg întîmplarea cu fundul domnişoarei Lambercier, care, printr-o fericită cădere pe spate în livadă, fu expus în plin în faţa regelui Sardiniei, la trecerea lui pe acolo; însă acea cu nucul din curtea casei e mai hazlie pentru mine, căci aici am fost actorul , pe cînd la berbeleacul din livadă n-am fost decît spectator; şi mărturisesc că nu-mi ardea deloc să rîd într-o împrejurare care , deşi comică în sine , mă îngrijora pentru o persoană la care ţineam ca la o mamă, şi poate chiar mai mult.(pag.26, ed.1969)

Preteriţiunea (n-am să vă povestesc…) şi negarea (n-am rîs…), sînt fără îndoială extrem de «sincere» la nivelul conştientului. Dar acest discurs scoate la iveală o agresivitate refulată care nu se mai poate exprima invers. Ea se exprimă totuşi prin simplul fapt că povesteşte lucrul respectiv, ceea ce pentru Rousseau este în realitate o manieră de a deveni responsabil de astă dată: căci *el* este cel care etalează acum în

fața ochilor *noştri* acest dos pe care întîmplarea l-a dezvăluit regelui; această manieră se exprimă de asemenea şi în faptul că indică cititorului că trebuie să rîdă (episodul este în final garantat a fi «comic în sine»); în povestire, de altfel, el echilibrează de o manieră foarte ambiguă semnele de milă (o *nefericită* tumbă) şi cele ale bucuriei (*din plin*). Evident că pe planul conştientului Rousseau vede episodul în registrul milei pentru un personaj maternal pus astfel în situația de care se teme cel mai tare (cum *tocmai* ne povestise despre lecția de catehism): ruşinea în public. În ceea ce priveşte raționamentul care leagă cele două întîmplări, şi el este ciudat: povestea cu nucul a fost «mai amuzantă pentru mine ca actor decît pentru spectatorul tumbei»: nu numai că a fost «mai amuzantă», cum lasă să se înțeleagă în raport cu episodul anterior, dar distincția actor/spectator te pune pe gînduri. Rousseau vrea oare să spună că întîmplarea ar fi fost mai amuzantă dacă el ar fi făcut tumba? Sau că el i-a făcut-o drei Lambercier (boacănă copilărească posibil a fi comparată cu apa din cea de-a doua întîmplare, făcînd astfel comparația aferentă)? Eu nu urmăresc să pun un

diagnostic: mi-a fost suficient că arăt că prin mecanismul inversării şi prin analiza acestor «acte ratate» din text întoarcerea în amonte începută de Rousseau putea fi continuată într-un alt limbaj fără ca textul lui Rousseau să se opună: atunci ar fi putut fi explorată lipsa de iubire şi vina ca nevoie de iubire şi s-ar fi putut pune întrebări în privința prezenței sadismului, transformat în masochism şi a motivelor acestei răsturnări.

Mai pot veni în gînd şi alte ipoteze. Rousseau insistă asupra faptului că dra Lambercier este o *mamă*; interpretările psihanaliste au urmărit această indicație pentru a vedea marea problemă a lui Rousseau în absența mamei încă de la naştere şi în căutarea de mame înlocuitoare. Este posibil, dar s-ar putea să nu fie decît o parte din adevăr. Nu poți să nu fi impresionat de cele două atribute pe care Rousseau le dă aici mamei: afecțiune şi *autoritate*. Autoritatea nu este oare mai curînd atributul tradițional al *tatălui*? Şi tocmai autoritatea este ceea ce pare că lipseşte dlui Lambercier, căruia îi ia locul sora sa; acelaşi lucru i-a lipsit şi tatălui lui Jean-Jacques. Totul ne face să credem că băiețelul a suferit mai puțin

de absența mamei pe care nu a cunoscut-o decît prin efuziunile sentimentale ale tatălui, ci de dimensiunea şi de iresponsabilitatea acestuia din urmă. Urmărirea pedepsei este deci poate nu numai căutarea disperată a afecțiunii materne, ci şi a autorității părinteşti. Ne amintim atunci de un episod anterior din *Confesiuni* (pag. 9–10), în care Jean-Jacques, imitîndu-le pe Sabine, se interpune între fratele lui mai mare şi tatăl său *care îl bate*: el primeşte o parte din bătaie, dar reuşeşte să îl dezarmeze din momentul de furie pe tatăl său. Să fie oare un gest eroic à la Plutarh? Poate, — dar şi dorința de a fi bătut, scoaterea la iveală cel puțin printr-un semn palpabil al autorității rezervate fratelui mai mare şi rău, Rousseau încercînd în zadar să obțină partea sa devenind la rîndul său derbedeu şi mai apoi fugind de acasă. Această funcție a autorității va fi preluată pe planul fantasmelor de către femeie, care va contopi în personajul său cele două roluri de tată şi de mamă.

CONDENSAREA

Rousseau insistă asupra caracterului extraordinar de precoce al acestei întîmplări. «Se petrecea în 1721, cînd încă nu împlinisem nouă ani», scria

el în prima sa versiune. În cea de-a doua are opt ani. Ştim că în realitate avea zece ani şi trei luni cînd a ajuns la familia Lambercier şi că a plecat de acolo doi ani mai tîrziu.
Rousseau a întinerit cu doi ani episodul de la Bossey pentru a situa cît mai departe în copilăria sa acest paradis pierdut şi momentul pierderii paradisului. Efectul acestui decalaj către prima copilărie (Rousseau chiar declară în pag. 16 că avea «un sînge fierbinte şi plin de senzualitate încă de la naştere [naşterea sa]»), constă în sublinierea *inocenței* lui Rousseau: atunci cînd voluptatea bătăii la fund este a unui băiat de doisprezece ani, aspectul în sine devine mai tulbure. Şi atunci se face mai mic acceptîndu-şi «precocitatea» şi catalogînd fireşte întîmplarea ca o excepție de la regula generală. În *Émile* de fapt Rousseau nu îi acordă copilului o viață sexuală decît începînd cu vîrsta pubertății. Asemenea erori de cronologie se regăsesc în toate povestirile din copilărie. Important este de sesizat că amintirile din copilărie au rămas vreme de treizeci de ani ascunse (pag. 21) şi doar recent Rousseau şi-a amintit de Bossey. Cînd scria la *Émile*, Rousseau nota pentru prima

dată şi amintiri din această perioadă; compararea celor două versiuni ale episodului respectiv al bătăii la fund demonstrează că este vorba de o amintire foarte elaborată în scris, atît în planul faptic cît şi în cel al interpretării. Povestea cu bătaia trebuie tratată ca un fel de mit, şi nu ca o simplă anecdotă, respectînd faptele. Este evident că nu pentru că a primit o bătaie la opt ani a devenit el masochist. O interpretare psihanalitică nu se poate baza pe acest episod de la această vîrstă ca «sursă» pentru a discuta dezvoltarea vieții sexuale şi afective. Ea presupune o întoarcere mult înapoi (bătaia nu este decît consecința şi amplificarea a ceea ce se întîmplase deja), coborînd însă mult înapoi: în ce măsură este însă vorba de o fixație definitivă încă de la această vîrstă? Nu cumva rătăcirile adolescenței şi purtarea dnei de Warens au contribuit la această întoarcere în timp? Se pun atît de multe întrebări, dar este greu să răspundem la ele cu certitudine: aceste întrebări împiedică însă citirea textului ca o simplă anecdotică trăită, explicabilă printr-o cauzalitate simplistă.

Această condensare dă valoare mitului episodului respectiv pe plan psihologic; dar ea are un rol şi în structura narativă a *Confesiunilor*. M-am oprit cu explicația la sfîrşitul celei de-a doua bătăi în momentul în care se spune «Cine ar fi crezut?» şi cînd Jean-Jacques descrie în trei pagini tabloul întregii sale vieții sexuale: tablou care este în egală măsură explicație (este analizată şi logica acelor comportamente amoroase) şi un bilanț moral («depravarea» care în mod paradoxal apără «dezmățul»; tema «ceea ce ar fi trebuit să mă piardă m-a salvat» pe care o vom regăsi şi în legătură cu periculosul supliment) şi pe plan afectiv (bilanț pozitiv). Acest bilanț moral şi afectiv trebuie firește să fie citit ca o pledoarie împotriva unei acuzații total implicite: aceea de a fi bărbat şi de a-şi dori o femeie. Revendicarea care se desluşeşte în această pledoarie este un amestec ciudat de revoltă şi supunere: dorința care sfidează tabuul, demonstrîndu-i că a ştiut să se satisfacă în ciuda interdicției (revoltă), dar respectînd-o (supunere). Acest comportament pueril al naratorului ni-l face să pară aici aşa cum spunea că ar fi în *Dialoguri*: «un copil

bătrîn». Textul arată clar că viața sa afectivă a rămas blocată în stadiul pregenital, dînd o explicație ciudată dezgustului său față de coit (identificat cu prostituatele şi cățelele):

... ducîndu-mă la Sacconex pe un drum desfundat, am văzut pe margini , nişte gropi în pămînt, şi mi s-a spus că oamenii de teapa asta îşi făceau acolo împreunările lor (pag. 16) (pag. 20, ed. 1969 )

descrierea în care topografia trimite la anatomia feminină (drum cu gropi, cavitățile pămîntului) şi în care toponimia este dublu evocatoare. Toate acestea «îi fac greață», tot aşa cum i s-ar face dacă ar vedea un bandit maur ejaculînd (pag. 67). Dar scopul meu nu este să pun diagnostice prea simple sau sterile: important e să vedem că această a doua parte prezintă o condensare o consecințelor bătăii. Ansamblul textului formează deci un sistem închis: povestirea mitică a originii duce direct la bilanțul global. Ceea ce lipseşte este povestea amănunțită referitoare la Rousseau între opt ani şi cincizeci de ani: istorisirea va reveni succesiv în ordinea

cronologică normală. Ea va apărea după ce se va da o «cheie». Oferind sfîrşitul încă de la început, Rousseau îl pregăteşte pe cititor pentru descrierea comportamentelor sale concrete; de fapt toate aceste etape ale vieții amoroase a lui Rousseau sînt deja anunțate aici. Această tehnică a pregătirii o vom regăsi pretutindeni în cartea I: consecințele bătăii sînt urmărite încă de la gesturile de bravură în care dra de Vulson şi dra Goton reprezintă foarte artificial disocierea şi complementaritatea amorului intelectual şi al celui senzual din fragmentul despre fabulație, Rousseau semnalînd funcția sa de supliment al senzualității (pag. 41): astfel încît cartea I pare a fi scrisă în lumina cărții a IX, unde amorurile cu dna d'Houdetot adună dintr-odată toate firele lanțului secret. Dar tocmai asta este: cine citeşte atent aceste două ultime episoade ale amorurilor perfecte este surprins să constate că Rousseau nu face nici o aluzie nici pe departe nici la masochismul său moral, nici la obiectul precis al dorinței care îl chinuieşte, şi nici la originea lor. Tehnica pregătirii permite de fapt jocul pe *disjuncții*.[1]

[1]Strategia disjoncțiunii a fost pusă în lumină de Henri Guellemin în *Un om, două umbre (Jean-Jacques, Sophie, Julie)*, Geneva, editura Milieu du monde, 1943, pag. 118).

Rousseau nu vorbeşte explicit de masochismul său erogen decît la începutul cărții a III-a (episodul cu exhibiționismul de la Torino), adică atunci cînd este încă un copil şi nu a renunțat să obțină o satisfacție reală şi directă. După care nu mai suflă nici un cuvînt. Evident s-a vorbit despre asta în cartea I, în momentul în care eroul a cărui poveste o urmărim nu este încă decît un copil, Rousseau autorizîndu-se să nu spună *nimic* cînd povesteşte aventurile amoroase ale adultului care a devenit. Din nou el *repetă* în fața cititorului imposibilitatea de a mărturisi ceea ce i se întîmplase şi în viață în fața dnei d'Houdetot. Pentru asta a fost suficient să *deplaseze* confesiunea. Aici se află problema capitală a studierii confesiunilor sexuale, şi anume cea a locului lor în text. Studiul autobiografiilor lui Gide şi Leiris arată foarte bine că pentru a spune totul în text poți în realitate să nu spui nimic; un joc al disjuncției, al deplasării şi al analizei

împiedică adevărurile să se adune şi dorința să se manifeste în loc în unitatea şi goliciunea ei. Încheind acest studiu al poveştii cu bătaia, rămîn cu sentimentul că mărturisirea în autobiografii este un lucru imposibil din pricina lipsei destinatarului şi a meditației în scris. Tocmai pentru că este imposibilă, Rousseau o încearcă: dacă ar fi fost posibilă l-ar fi speriat mult prea tare. La adăpostul acestei imposibilități el îşi poate asuma riscul de a spune tot. Şi totuşi asta presupune mult curaj. Astfel discursul sincerității este în realitate însă un discurs cifrat. Rousseau îndrăgea imaginea sufletului «transparent ca sticla»: dar sticla este totuşi un corp solid. El lasă posibilă o privire, dar împiedică trecerea faptei dincolo de sticlă. Scriitura sa are această dublă funcție, prin care încearcă să spună adevărul, fiind în propria sa existență exact contrariul adevărului. Şi acest adevăr care încearcă să se mărturisească nu poate fi spus decît invers, prin descrierea a tot ceea ce în viață l-a împiedicat să iasă la iveală, repetînd în discursul narativ aceste piedici. Nu este vorba de restabilirea transparenței prin distrugerea obstacolului. Pentru că obstacolul

este în acelaşi timp un adăpost, deci el trebuie să devină transparent: neputînd să mărturisească niciodată adevărul dorinței, pînă la urmă spune ce este acel ceva care împiedică să fie spus.[1]

[1]Sînt imaginabile şi mărturisiri în care strategia dorinței este diferită: este cazul confesiunilor lui Rousseau referitoare la «periculosul supliment», adică mărturisiri eliptice şi discrete. Masturbarea fiind un comportament «de nemărturisit», cu atît mai mult pentru povestitor în momentul în care se confesează, apărînd o contradicție în termeni referitoare la ideea de confesiune. Nu poate fi mărturisită pînă la capăt, adică pînă la dorință decît prin renunțare şi printr-o schimbare totală de comportament sexual şi afectiv, ceea ce nu va mai fi cazul pentru Rousseau şi care va reuşi de altfel să renunțe la scris şi să-şi regăsească graiul. Am analizat aceste confesiuni în «Periculosul supliment, lectura unei confesiuni a lui Rousseau», *Annales*, 1974, nr. 4, pag. 1009–1022.

## Cartea I a *Confesiunilor*

Căci lui [cititorului] îi revine sarcina să îmbine toate aceste elemente şi să definească fiinţa pe care o compun ele; rezultatul trebuie să fie opera lui: şi dacă se înşală, atunci greşeala este a sa. *Confesiuni*, IV. (pag.228 EPL, 1969)

Cum este construită cartea I a *Confesiunilor*? Bazîndu-se pe indicaţiile date de însuşi Rousseau Jean Starobinski, Marcel Raymond şi Michel Laumay au încercat deja să răspundă la această întrebare. Vom vedea cît le sînt de îndatorat.[1]

[1]Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, Transparenţă şi obstacol*, urmat de *Şapte eseuri asupra lui Rousseau*, Paris, editura Gallimard, 1971, cap. I; Marcel Raymond, «Lectura primei cărţi a *Confesiunilor*» din *Jean-Jacques Rousseau, Căutarea sinelui şi visarea*, Paris, editura José Corti, 1962, pag. 91–115; şi Michel Laumay, «Structura poetică a Primei părţi din *Confesiuni*», *Analele Societăţii Jean-Jacques Rousseau*, XXXVI, 1963–65, pag. 49–56.

Am vrut să reiau la rîndul meu această anchetă pentru că mi s-a părut că studiul lor a fost împiedicat de atenția acordată unei imagini pe care o foloseşte Rousseau, respectiv cea a paradisului terestru creştin şi a alungării, şi că această atenție i-a făcut să subestimeze alte structuri ale textului, în final chiar complexitatea sa. În această studiere am fost călăuzit de trei principii:

1. *Cartea I poate fi considerată ca un tot, ca o unitate închisă şi autonomă.*

În preambului studiului său asupra cărții I Marcel Raymond foloseşte trei expresii pentru definirea acestei cărți: el vorbeşte despre o *uvertură* (în sens muzical), despre un *microcosmos* şi despre *mit*. Voi porni de la aceleaşi presupuneri. În practică dl Reymond că o mai mare atenție ideii de uvertură, consacrîndu-şi studiul inventarierii temelor acestei prime părți şi acordînd o atenție mult prea limitată structurilor în care funcționează aceste teme. Ori dacă această cartea I este un *microcosmos* nu numai că trebuie să conțină aceleaşi elemente ca întreaga operă, dar şi să le organizeze *între ele* în aşa fel încît să producă un

*tot*. Şi dacă este un *mit* termenul trebuie luat foarte în serios, acordîndu-i-se de exemplu sensul pe care îl dă Mircea Eliade[1],

[1]Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Paris, editura Gallimard, colecția «Idées», 1966; şi *Mitul eternei reîntoarceri*, Paris, editura Gallimard, colecția «Idées», 1969. Funcția mitologică a povestirii din copilărie a fost subliniată recent şi de J.-M. Chombart de Lauwe în *O lume altfel, copilăria*, editura Payot, 1971, pornindu-şi analiza nu de la structuri, ci de la *conținutul* povestirilor din copilărie scrise încă de la jumătatea secolului al XIX-lea.

o istorie inventată pentru a răspunde la o întrebare şi la o angoasă. De asemenea trebuie explicată întrebarea ținînd cont de complexitate şi pentru a analiza acest răspuns prin istorisirea propriu-zisă. Povestirea din copilărie cum o practică Rousseau este mitul personal care construieşte adultul pentru a răspunde problemelor sale, aşa cum miturile religioase sînt la origine pe plan colectiv răspunsuri pe care diverse grupuri le dau neliniştii lor: decăderea

actuală trebuie explicată şi menajată eventualitatea unei salvări printr-o reîntoarcere la perfecțiunea originară.

2. *Structura acestui tot este fatalmente o structură complexă.*

Marele pericol în analizeze «mitologice» ale unui text de acest gen este reducerea la o schemă unică şi simplistă care pare a avea acceptul lui Rousseau datorită sprijinului acordat de o frază sau două bine alese. Procedînd astfel, necunoscutul ajunge cunoscut şi facem practic invers decît ceea ce a făcut Rousseau. Studiind cartea I ni l-am imaginat pe Rousseau drept un foarte priceput în ale mitologiei: pentru a răspunde la întrebarea sa personală, el avea să fie tentat să caute în repertoriul de arhetipuri pe care cultura religioasă şi clasică i le-a pus la dispoziție. Dar nu este de ajuns doar identificarea acestor împrumuturi: interesant este de sesizat munca lui Rousseau pornind de la aceste materiale mitologice a) *combinînd la mai multe nivele ale povestirii sale arhetipuri în aparență destul de diferite,* b) *deformînd aceste arhetipuri.* Mai mult decît utilizarea miturilor

revelatoare în mitologia sa personală sînt variantele pe care le oferă Rousseau.
În analiza mea a primei cărți aş contrapune mitului paradisului şi al alungării menționate de J. Starobinski, M. Raymond şi de M. Launay, un alt mit: şi nu pentru a-l substitui pe primul cu cel de-al doilea, ci pentru a-l adăuga. De fapt acest al doilea mit nu exprimă în mai mare măsură decît celălalt mitologia lui Rousseau: voi încerca însă să arăt că prin lectură *abaterile* pe care le clarifică ideologia lui Rousseau.

3. *Structura cărții I poate fi raportată ca microcosmos nu numai* Confesiunilor *în ansamblul lor, ci şi antropologiei lui Rousseau în general.*

Acesta era deja postulatul lui J. Starobinski, punctul de plecare al analizei sale în *Jean-Jacques Rousseau, Transparență şi obstacol.* Textul autobiografic îi deschide cititorului un enorm spațiu amețitor de reflecție: Rousseau în momentul scrierii cărții I a *Confesiunilor*, Sartre în momentul scrierii *Cuvintelor*, expunîndu-ne ideologia lor simultan la mai multe nivele: în chiar momentul în care povestesc, la nivelul istoric, la nivelul originilor viziunii lor asupra

lumii, aceasta exprimîndu-se în structura povestirii şi în toate aspectele exprimării. Ei *vorbesc* despre ideologia lor în timp ce îşi istorisesc povestirea. De aceea este interesant de confruntat povestirea din cartea I cu textele de teorie care sînt *Émile* şi mai ales *Discurs asupra originii şi cauzelor inegalității dintre oameni*: ultimele două capitole din acest studiu vor fi consacrate acestei confruntări şi va duce la o punere la punct asupra sensului istoriei conform lui Rousseau şi asupra funcționării «bunătății fireşti» conform ideologiei sale.

Acestea sînt cele trei principii pe care le-am urmat: citirea cărții I ca un tot structurat şi complex ce trebuie pus în raport cu textele teoretice ale lui Rousseau.

La lîngă aceste principii teoretice s-au adăugat şi precauții de metodă pe plan practic: nu se poate vorbi de structura unui text fără a ține cont de informațiile pe care le deținem despre felul în care a fost compus. Ştim puține lucruri despre modul în care Rousseau a compus cartea I, în afară de faptul că fatalmente a trebuit să îşi pună chiar el problema scrierii.[1]

[1]Asupra alcătuirii *Confidențelor* vezi şi Hermine de Saussure, *Manuscrisele confesiunilor*, Paris, editura de Boccard, 1959 şi introducerea lui Jacques Voisine la ediția *Confesiunilor*, Paris, editura Garnier, 1964.

Din 1756 el a început să noteze şi să colecționeze amintiri şi întîmplări. Cartea I nu e scrisă dintr-o suflare, ci a fost construită prin montarea sau colajul elementelor deja scrise. Avem trei tipuri de mărturii asupra felului cum a compus-o: 1) Rousseau a avut de *ales* dintre amintirile sale şi în lumina amintirilor care au fost îndepărtate din cartea I putem să ne întrebăm care a fost criteriul alegerilor sale; 2) manuscrisul de la Neuchâtel arată o primă formă a textului în care structura cărții I nu este încă total pusă la punct; 3) chiar Rousseau şi-a însemnat preocupările care îl frămîntau în scrierea cărții I printr-o încercare de numerotare a paragrafelor de început a manuscriselor de la Paris şi de la Geneva. Într-o anexă de la sfîrşitul acestui studiu voi încerca să rezum toate mărturiile confruntîndu-le cu rezultatul analizelor mele referitoare la textul definitiv.

Aceste analize vor fi înainte de toate descriptive, cel puțin în prima fază: vor ajunge de fiecare dată încercări de interpretare. Dar în cazul în care cititorul nu acceptă aceste interpretări am încercat să-i furnizez o descriere a textului care să-i permită să-l interpreteze pe baze noi.[1]

[1]Pentru textul *Confesiunilor* toate subsolurile trimit la volumul I din *Opere complete*, în colecția Bibliotecii Pléiade, editura Gallimard, 1959. Pentru *Émile* şi pentru *Discurs asupra originii şi cauzelor inegalității dintre oameni*, cifra romană trimite la volumul din aceeaşi ediție a *Operelor complete*.

## LA ÎNCEPUT A FOST FABULA

Pentru analizarea structurii textului trebuie să descoperim mai întîi ce anume îl delimitează. La nivelul *istoriei* se pare că limitele sînt cele «firești»: cartea începe ca majoritatea autobiografiilor, prin povestea familiei şi a naşterii eroului respectiv şi se termină cu un eveniment care i-a schimbat viața şi destinul, fuga din Geneva în 1728. Dar la nivelul *narațiunii* avem surpriza să descoperim că

această carte I este construită în aşa fel încît să se închidă asupra sa sistematic prin folosirea unei aceleiaşi serii cronologice privite dintr-un sens la început şi din sens invers la sfîrşit. Odată depăşit preambulul (pag. 6) şi cele trei rînduri de tranziție către cartea a II-a (pag. 44) descoperim structura rezumată în schema alăturată.
Cartea începe şi se termină în plin vis, dînd cititorului imaginea unei conştiințe care se scaldă în imaginar. Povestea propriu-zisă a copilăriei reale şi cronologice a lui Jean-Jacques (pag. 7–43) apare ca un gol între cele două vise. Aşa produce efectul asupra cititorului: căci Rousseau lasă impresia că nu-şi dă seama de nimic. Totul pentru el este pe acelaşi plan: ceea ce povesteşte despre părinții săi, ceea ce ştie din auzite, devenind pentru el adevăr istoric; prezentarea vieții sale la Geneva şi cum ar fi fost ea dacă nu ar fi fugit i se pare tot de ordinul plauzibilului. Pentru noi, din contră, aceste două poveşti vagi şi schematice apar ca două romane stereotipe care contrastează cu povestea concretă şi palpitantă pe care le încadrează. La cele două capete ale cărții ele devin simetrice. Ca un pur miraj, cel de-al doilea roman pare pur şi simplu

că reflectă către început ceea ce primul dezvăluie la sfîrşit. Viața idilică de care se exilează Rousseau fugind de la Geneva este exact cea căreia i-a pus capăt atunci cînd s-a născut. Exilul repetă naşterea. Chiar dacă este vorba de o simplă fantasmă, textul spune aşa: cel de-al doilea roman nu s-ar fi putut realiza decît «*dacă* aş fi căzut în mîinile unui stăpîn mai bun . Fugind, el nu se lipseşte de nici un viitor pentru că acest viitor i-a fost deja refuzat de soartă. El mai degrabă îşi reglementează situația. Refuzat de soartă? De fapt este consecința unei serii de abandonuri în cascadă pe care tocmai le trăise şi care pornesc încă de la naşterea sa.

*Început:*
*A/Romanul părinților* (pag. 6–7)
(povestea idilică şi romantică a vieții părinților săi)

*B/ŞOC, EXIL* (pag. 7–8)
(naşterea lui Jean-Jacques, ceea ce distruge visul)

*C/Naşterea conştiinţei în lectură şi romantic*
(pag. 8–9)

(.....)

*Sfîrşit:*

*C'/Refugiu în lectură şi romantic*
(pag. 40–41)

*B'/ŞOC, EXIL* (pag. 41–43)
(plecarea de la Geneva)

*A'/Romanul lui Jean-Jacques* (pag. 43–44)
(povestire idilică şi romantică a vieţii lui J.-J., dacă…)

Această a doua visare romantică al cărei erou este un Jean-Jacques care s-a făcut mare se va regăsi de multe ori în cursul vieţii lui Jean-Jacques, sau cel puţin al poveştii: intenţii de a se stabili într-un loc sau de a se căsători şi apoi un

intenşie de reformă (reîntoarcerea la viața obscură de bun meşteşugar), visări asupra sejurului matriarhal… Acest roman de la sfîrşitul cărții I serveşte aici pentru definirea orizontului unei întregi vieți (sau cum ar spune Sartre, intenția sa inițială). Căci fuga de la Geneva este *în acelaşi timp* o nouă formă de exil cît şi un gest de întoarcere, un elan către orizont, către paradisul absent. Naşterea este un eveniment univoc; fuga din Geneva este echivocă şi complexă. Exilul de fapt nu ia forma unei excluderi, ci deja a unui obstacol în întoarcere (căile de întoarcere sînt închise); iar gestul fugii este în acelaşi timp un gest de întoarcere: pentru că ceea ce caută el în lumea largă nu este altceva decît ceea ce oraşul natal ar fi trebuit să-i dăruiască.

Viața — căci deja am văzut că în cartea I nu îşi povesteşte copilăria, ci expune un mit care trimite la viața anterioară —, viața nu este decît traiectoria dintre o idilă pierdută şi una sperată. Viața este un gol în imaginar: ea se orientează în întregime în raport cu două imagini.

Prima imagine, romanul părinților, i-a fost furnizată copilului de tată şi de mătuşi. Nu este

chiar un «roman familial» în sens freudian, nici ca origine, nici din punct de vedere al conținutului: ci categoric ca *funcție*. Copilul a crezut, l-a înfrumusețat şi l-a reluat cum a ştiut el: dacă tot a fost exilat, atunci să fie exilat dintr-un paradis. În acest sens formula lui Marthe Robert «roman al originilor, originea romanului[1]»

[1]Marthe Robert, *Roman al originilor, originea romanului*, Paris, editura Grasset, 1972.

se aplică admirabil în cazul lui Rousseau, iar cartea întîi în structura începutului şi sfîrşitului său pare a fi făcută pentru a ilustra ideea.
Nu numai că există o simetrie între A şi A' (şi apoi între B şi B'), dar şi în interiorul fiecăreia dintre cele două serii A şi C, corespunzîndu-i în plus B exact cum C' şi A' peste B'. A şi A' pe care le calificăm drept fabule sînt în text două povestiri prezentate ca adevărate sau verosimile, unul anterior naşterii eroului şi altul de după plecarea sa: de asemenea eroul real nu apare prin definiție în nici unul dintre ele. În schimb el apare în povestire imediat după naşterea sa şi

imediat înainte de plecare nu în rolul de erou, ci de *cititor* de romane.
Autorul autobiografiei îşi vede conştiința ivindu-i-se din lectură (pag. 8) şi apoi absorbindu-se din nou în lectură (pag. 40–41). Lectura, adică raportul cu textul scris, nu figurează în povestire ca amintire anecdotică, ci ca experiență inițială şi constitutivă şi ca reuşită finală.
În ambele cazuri se stabileşte un raport foarte limpede pentru noi între roman (de care răspunde *naratorul adult*) şi experiența cititorului în raport cu *eroul copil*; la început conştiința eroului copil i se trezeşte citind romanele lăsate de mama sa: «Mama lăsase nişte romane». Nici că se putea mai bine. Printre aceste romane se afla tocmai şi romanul familiei. Mama *este* un roman. Şi orice roman va fi o întoarcere la mamă, singurul semn care mai rămîne de la ea. La celălalt capăt al cărții romanul final asumat de narator apare în linie dreaptă şi el tot ca visare împrumutată eroului adolescent.[2]

[2]Cf. pag. 41: «… starea fictivă în care mă găseam mă făcea să-mi uit starea reală de care eram atît de nemulțumit».

Ceea ce naratorul prezintă ca amintire vis la cele două capete ale cărții în realitate reprezintă propria lectură a eroului său.
Noi ştim că «amintirea» de la început nu e decît un vis; şi că visul de la sfîrşit nu este decît amintirea acestui vis. Şi mai ales că raportul eroului cu textul nu este unul similar la început şi la sfîrşit. Cartea I nu este pur şi simplu un traseu dus şi întors dintr-o călătorie care se anulează: ea descrie metamorfoza care permite întoarcerea. Cartea I povesteşte cum se trece de la lectură la scris, adică felul în care se ajunge scriitor.
Experiențele inițiale sînt simple experiențe de lectură perfect naive: copilul cititor trece printr-un text transparent pentru a se identifica eroilor din roman. Precum Don Quijote, el confundă romanul cu realitatea. Din roman el extrase direct o viziune a vieții şi o linie de comportament. El va deveni în viața sa acelaşi lucru ca eroul romanului: «deveneam personajul

a cărui viață o citeam» (pag. 9). De aici vor proveni pe întreg parcursul vieții sale romantismul incurabil şi excesele eroice ale personajului Jean-Jacques: iar cartea I povesteşte precum un roman de inițiere lenta degradare în contact cu realitatea.
Experiențele finale (pag. 40–41) nu mai sînt simple experiențe de lectură. Jean-Jacques a citit toate cărțile care i-au picat în mînă.[1]

[1]Cf. pag. 40: «… terminai micuța prăvălie a doamnei Tribu».

şi plăcerile carnale încep să-l emoționeze. El «alege» ceva ce îl salvează de el însuşi şi îi calmează senzualitatea, şi anume devine nu un consumator, ci un *creator* de fantasme. Nu este încă vorba de scris, ci deja de o compunere. Sigur că scopul său pare a fi mereu acelaşi: «de aş deveni un personaj dintre cele pe care mi le imaginez» (pag. 41). Privindu-l însă mai îndeaproape constatăm că este exact invers în raport cu cel dintîi. La început în mod naiv lăsa romanul să dea năvală în viața sa, fiind vorba de ideea de a deveni personaj în viață. Aici este

vorba de o refugiere în roman, de a deveni personaj în romanul inventat. La început el devenea personaj; acum este obligat să îşi asume rolul *autorului*: să se hrănească din situații, să le varieze, să le combine, pentru a şi le însuşi. Pe scurt: să compună.

Originea lecturii este legată de naşterea şi de imaginea mamei: cea a scrisului de pubertate şi de o întoarcere la universul romantic, asumat dar neîndurat.

De asta aceste pagini nu trebuie citite ca o etapă anecdotică a adolescenței sortită a fi depăşită. În ultimul episod înainte de fuga din Geneva şi în romanul final este schițat intenția fundamentală a întregii vieți a eroului: soluție de netrecut. Viața adolescentului şi adultului va cunoaşte mii de peripeții. Dar ea a fost închisă dinainte. Ceea ce este povestit aici este *deja* revelația de la Vincennes şi mai ales scrierea *Noii Heloize*: totul se petrece ca şi cum încheindu-se astfel cartea I ar fi avut ca funcție pregătirea în mic a încheierii cărții a IX-a.

Cartea I a *Confesiunilor* este astfel închisă în sine şi autonomă, exact precum *Cuvintele* lui Sartre. Aparent ni se spune povestea unui copil

(pînă la şaisprezece ani la Rousseau, unsprezece la Sartre): în realitate este un microcosmos care reprezintă prin intermediul povestirii copilăriei intenția globală a bărbatului. Cartea I îndeplineşte *în acelaşi timp* ambele funcții. El este actul întîi al dramei şi drama întreagă, aşa cum sămînța este în acelaşi timp întîia etapă de dezvoltare a plantei precum şi prefigurarea plantei ajunse la maturitate. De aici şi provine structura foarte complexă a cărții I şi diversele nivele de lectură pe care le permite. Faptul că progresiv compoziția se destinde pe măsură ce continuă *Confesiunile* se datorează mai întîi acestei duble exigențe de a nu se reflecta şi în cărțile următoare în care Rousseau se putea mulțumi doar să povestească fără a fi nevoit să descrie în acelaşi timp şi originea şi totul. Cartea I (pregăteşte) deci urmarea povestirii în două feluri diferite: prezentînd o multitudine de *origini* pe care noi cititorii le înregistrăm ca trebuind să ne ajute să înțelegem restul poveştii, continuare pe care nu o cunoaştem încă, dar față de care Rousseau ne stîrneşte interesul; povestindu-ne fără să ne dăm seama chiar această urmare. Sîntem astfel dublu pregătiți.

CELE PATRU EPOCI

Povestirea din copilărie între naştere şi fugă este clar structurată în patru etape. Chiar şi Rousseau o spune în două locuri în mod explicit şi reiese cu uşurință din analiza textului. La sfîrşitul cărții I el scrie:

Însă mă bucurasem de o libertate curată , ce se restrînsese pînă acum treptat , pentru a dispărea apoi cu totul.Eram îndrăzneț acasă la tata, liber la domnul Lambercier, aşezat la unchiul meu; am devenit fricos la stăpîn, şi de atunci fui un copil pierdut.(pag.31) (pag.39 ed . 1969)

Această frază indică în acelaşi timp decupajul în patru etape, cît şi criteriul după care s-a făcut decupajul (educația şi influența acesteia asupra libertății), şi simțul evoluției: este vorba despre o *degradare progresivă*. O schemă retrospectivă similară este propusă în cartea a II-a referitor la educația religioasă (pag. 62).

Aici se recunoaşte mitul antic al celor *patru epoci*, aşa cum este el prezentat de Hesiod în *Munci şi zile* şi aşa cum a existat apoi întreaga perioadă antică.[1]

[1]În legătură cu mitul celor patru epoci şi cu diversele forme ale mitului originar, vezi Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, editura Gallimard, colecția «Idées», 1966, cap. II «Prestigiul magic al ‘originilor’»; *Mitul eternei reîntoarceri*, editura Gallimard, colecția «Idées», 1969. În versiunea sa indiană mitul celor patru epoci este integrat în ideea universului ciclic: la sfîrşitul ultimei epoci un nou proces de creație are loc şi el reia ciclul de la început (*Mitul eternei reîntoarceri*, pag. 134–135). În versiunea lui Hesiod şi a lui Ovidiu teoria epocilor lumii este disociată de doctrina ciclică. Dar la Heraclid şi Empedocle, şi apoi în tradiția stoică teoria epocilor şi doctrina ciclică sînt asociate precum în versiunea indiană (*Aspecte ale mitului*, pag. 82–83).

Ideea de a se servi de acest mit pentru a explica mişcarea unei vieți a fost folosită mai tîrziu de Fernand Gregh, care a intitulat cele trei volume ale autobiografiei sale *Epoca de aur, Epoca de aramă*, *Epoca de fier* (editura Grasset, 1947, 1951, 1956).

Versiunea cea mai cunoscută este cea pe care Ovidiu a inclus-o la începutul cărții I din *Metamorfoze*. Iată un rezumat al său:

Poeții vechi împărțeau epocile lumii în patru perioade diferite: 1) *epoca de aur*, sub domnia lui Saturn este vîrsta inocenței şi a fericirii, a prosperității fără muncă, a dreptății ideale, a păcii şi a egalității în care o primăvară veşnică transforma pămîntul într-un loc al deliciilor şi al cărui nume a rămas în limba tuturor popoarelor sub forma unei metafore poetice; 2) *epoca de argint*, sub domnia lui Jupiter, care marchează un mai mic grad de inocență şi de fericire; 3) *epoca de aramă*: începe să se strecoare nedreptatea pe pămînt, dispare egalitatea, se pun bazele proprietății şi odată cu asta apar jafurile şi războiul; 4) *epoca de fier*: natura este tot mai zgîrcită cu darurile sale, iar pămîntul este cotropit de toate viciile şi crimele posibile. Înstelata zeiță a justiției se refugiază în ceruri. Această ultimă epocă este cea în care trăim în prezent.[2]

[2]Larousse, *Dicţionarul universal al secolului al XIX-lea*.

Rousseau cunoştea perfect acest mit. Îl cunoştea chiar din prima copilărie, pentru că *Metamorfozele* lui Ovidiu erau în biblioteca mamei şi a tatălui său lîngă Plutarh (pag. 9). Nu trebuie însă să vedem în asta o «sursă» a lui Rousseau şi nici bineînțeles să nu calchiem conținutul diferitelor epoci ale lui Hesiod pentru a descifra povestea sa. Rousseau a luat din acest mit doar o idee asupra istoriei, cum ar fi degradarea progresivă în raport cu perfecțiunea originii şi pînă la decăderea actuală. El a transpus acest arhetip folosit în mod tradițional pentru prezentarea etapelor istoriei omenirii pe parcursul desfăşurării copilăriei cuiva.
Povestea din cartea I cuprinde într-adevăr cinci rupturi care delimitează patru perioade. În mare planul cărții I este următorul:

romanul părinților
(pag. 6–7)

romanul lui J.J.
(pag. 43–44)

RUPTURI

NAŞTERE
(pag. 7–8)

FUGA TATĂLUI
(pag. 12)

DEZGUSTUL DE LA BOSSEY
(pag. 21 şi 24)

ÎNCEPUTUL UCENICIEI
(pag. 30)

FUGA LUI JEAN-JACQUES
(pag. 41–43)

Cartea II

PERIOADE

*epoca de aur* (la tatăl lui)

(pag. 8–12)

*epoca de argint* (la Bossey, la familia Lambercier)
(pag. 12–24)

*epoca de aramă* (la unchiul său)
(pag. 24–30)

*epoca de fier* (la dl. Ducommun)
(pag. 30–41)

Acesta este graficul de lectură al cărții I aşa cum poate fi el dedus din fraza citată mai înainte. Din comoditate voi folosi în acest studiu titulatura epocilor pe care le sugerează. Acest lucru nu presupune firește că Rousseau ar fi intenționat să-şi construiască povestea gîndindu-se la mitul antic (el a recurs spontan la schema pe care o foloseşte mitul) şi nici că acest mit ar putea să fie cîtuşi de puțin «cheia cărții I».
Mitul celor patru epoci nu este altceva decît una dintre numeroasele forme ale mitului originar; urmărind alte indicii ale lui Rousseau am putea

fi eventual tentați să avantajăm eventual o altă versiune a mitului în care starea actuală a lumii nu este explicată printr-o degradare progresivă, ci printr-o cădere unică. Oare nu cumva Rousseau a folosit mai degrabă mitologia creştină a paradisului terestru şi a păcatului originar? Nu scrie el la sfîrşitul poveştii cu pieptenul:

Am mai rămas la Bossez vreo cîteva luni. Eram acolo aşa cum ne este înfățişat primul om aflat încă în paradisul terestru, dar care nu se mai bucură de el.(pag. 20 ) (pag. 25 ed. 1969)

Jean Starobinski a urmat această îndrumare alegînd episodul pieptenului ca origine unică a poveştii lui Rousseau, respectiv căderea care presupune interzicerea paradisului. Dar Rousseau are obiceiul să califice drept «unice» toate momentele dramatice din viața sa: tot utilizînd acest *unic*, momentul rupturii pare a fi o simplă întîmplare *oarecare*. Referirea la paradisul terestru creştin este folosită aici de Rousseau pentru a defini o stare ambiguă a tranziției (între «a mai fi acolo» şi «a nu mai fi

acolo»), mai degrabă decît în a face o aluzie la actul dramatic al păcatului originar, idee care îi este complet străină.[1]

[1]Comparația cu paradisul terestru foloseşte mai ales pentru a prefigura întîile simptome ale culpabilității. Dar în rest *Facerea* şi cartea I din *Confesiuni* n-au nici o legătură. Adam este vinovat de căderea sa, copilul este nevinovat şi victimă a unei neînțelegeri. În *Facerea* Dumnezeu continuă să citească în sufletul oamenilor în ciuda eforturilor lor de a se ascunde. În *Confesiuni* drama provine din faptul că zeii nu reuşesc să citească în sufletul copilului. Cele două texte au puțină legătură unul cu celălalt. În legătură cu opoziția lui Rousseau la însăşi ideea de păcat originar vezi *Scrisoare către Christophe de Beaumont* (IV, paginile 937–938).

Oare cînd Rousseau a făcut aluzie la mitologia creştină nu s-a gîndit să împrumute ceea ce are în comun cu majoritatea miturilor originare: imaginea «paradisului terestru» sau cea a «epocii de aur»? Dacă teoria celor patru epoci

nu figurează în mod explicit în textele lui Rousseau, în schimb expresiile «secol de aur» şi «epocă de aur» apar des sub pana sa şi reprezintă o etapă obligatorie pentru orice critic al lui Rousseau, inventarierea formelor mitului paradisiac şi studierea funcției lui în opera lui Rousseau.[2]

[2] Vezi, de exemplu, studiul extrem de pertinent al temei epocii de aur semnat de Marc Eigeldinger (*Jean-Jacques Rousseau şi realitatea imaginarului*, editura Baconnière, Neufchâtel, 1962, cap. VI, «Epoca de aur este insulară»).
În *Jean-Jacques Rousseau şi căutarea epocii de aur*, Bruxelles, 1970, Jean Terrasse a inventariat formele mitului epocii de aur: mitul roman, mitul bunului sălbatic, mitul patriei, mitul copilăriei. Dar studiul său nu reuşeşte să arate raportul dintre mit şi scrierea autobiografică. Descrierea formelor mitului este precedată de un portret psihologic al lui Rousseau (timiditate, imaginație, etc.); cînd autorul a ajuns la mitul copilăriei s-a prevalat de acest portret preliminar ca să nu zăbovească asupra conținutului

*Confesiunilor*, drept care descrierea cărții I o face în trei pagini (pag. 244–247).

Dar noțiunea de «epocă de aur» scoasă din context, adică din teoria degradării progresive, nu acordă mijloacele necesare unei reflecții asupra structurii poveştii din punctul de vedere al lui Rousseau. Perfecțiunea începuturilor este comună tuturor miturilor originare; chestiunea precisă la care mitul trebuie să dea un răspuns este să ştie de ce această epocă ideală nu mai există, cum se explică (adică în ce fel se justifică), starea actuală şi ce speranță ne rămîne de a reajunge la perfecțiunea inițială. Pornind de la teoria celor patru epoci, Rousseau a încercat să exprime răspunsul său la această întrebare esențială. Construind o poveste ce porneşte de la propriile sale origini, el se află în situația unui fel de amator în mitologie: el a ales dintre arhetipurile pe care le avea la dispoziție (mituri greco-romane sau creştine, schema teoretică a facerii aşa cum o practicase la rîndul său în cel de-al doilea *Discurs* şi în alte texte) pentru a elabora o poveste care să poată răspunde

întrebării foarte speciale care devenise pentru el, respectiv cea a originii.[1]

[1]În *Visări* Rousseau, pentru a elabora mitul personal, îşi ia elementele necesare din mitul lui Christos. Cf. S. Lecointre şi J. Le Galliot, «Eseu asupra structurii mitului personal în *Visările unui hoinar singuratic*» în *Semiotica*, 1971, nr. 4.

Pornind de la această problemă se lămureşte alegerea schemelor mitologice şi tratamentul la care le supune Rousseau.
În mitul celor patru anotimpuri anumite trăsături trebuie că l-au fascinat, pentru că ele țeseau o pînză încă de la început, o celulă narativă, pornind de la care se putea elabora răspunsul lui. Există trei trăsături principale:

— ideea degradării progresive, adică a ii *repetate*, care corespunde obiceiului pe care-l are să socotească drept «unice» momentele intense, chiar şi atunci cînd se repetă;
—maniera clasică pe care o are acest mit de a lega virtutea de fericire, crima de nefericire;

—mai ales neclaritatea în care acest mit lasă problema *tranziției* de la o epocă la alta, motivele pentru care se face ea şi asumarea răspunderii. În mitologia creştină aceste întrebări sînt deja tranşate, chiar dacă într-o manieră care păstrează misterul; aici însă, din contră, neclaritatea tranziției lasă oricărei teorii posibilitatea de a se grefa pe acest mit. Cunoscută încă din copilărie, această teorie este ca o melodie care se repetă cu toate variantele posibile pe care le poate sugera unui adult o experiență nefericită.

La urma urmelor se văd deja limitele utilizării acestui mit. În cartea I teoria celor patru epoci bazată pe degradarea educației nu se referă decît la conținutul poveştii (de la pag. 8 la 14), adică cazul copilului care se confruntă cu realitatea socială. Această parte este inclusă — şi subordonată — fabulei mai generale a naşterii descrise în capitolul precedent. În majoritatea versiunilor mitul celor patru anotimpuri este legat de modelul ciclic al eternei reîntoarceri: în aparență nu este şi cazul lui Rousseau, pentru că el ştie prea bine că istoria omenirii este ireversibilă. Dar în măsura în care aplică mitul

celor patru epoci poveştii sale personale, el găseşte firească legătura dintre schema degradării progresive şi cea a reîntoarcerii la epoca inițială. Schema circulară a cărții I prezentată mai înainte joacă deci acelaşi rol ca şi mitul eternei reîntoarceri în mitologiile antice în raport cu povestea de mijloc a degradării progresive.

Ceea ce face posibilă reîntoarcerea este faptul că în realitate originea nu a fost niciodată total pierdută. De asemenea, schema degradării progresive va fi încurcată sau denaturată. În raport cu coborîrea lineară şi continuă a mitului celor patru epoci, povestea lui Rousseau prezintă două trăsături originale: la el nu prima, ci a doua epocă reprezintă apogeul, chiar dacă progresul este mai întîi uşor ascendent; pe de altă parte, linia povestirii este dublă şi combină fără încetare *degradarea* şi *regenerarea*. De fapt întrebarea la care răspunde mitul lui Rousseau nu este aceeaşi cu cea la care răspundea mitul celor patru epoci: Rousseau nu trebuie doar să explice imperfecțiunile stării actuale, ci în acelaşi timp trebuie să dovedească şi să explice existența în continuare a bunătății originare la

nivelul acestei stări în propriul său suflet. De aici elaborarea acestui mit contradictoriu este necesară pentru a ne da seama de contradicția trăită.
Odată ce stabilim aceste limite putem urma îndrumarea dată de Rousseau şi intra prin naştere în ciclul degradării.
ROMANUL pag. 6–7
În momentul în care Jean-Jacques s-a născut, el a încetat să mai fie în paradis. Oare s-a simțit vinovat de moartea mamei sale sau mai profund, s-a crezut respins de ea, pentru că a ales să se refugieze în moarte decît să-l vadă? Deocamdată citind textul nu fac decît să ascult vocile ce îmi vorbesc: «M-am născut la Geneva în 1712 din Isaac Rousseau, cetățean şi Susanne Bernard, cetățeancă.» Act de naştere al cetățeanului din Geneva. «Un bun extrem de mediocru…»
Începe un adevărat roman: apar probleme de bani şi de moştenire, inegalități sociale, absențe, ispite: dar iubirea triumfă de fiecare dată. *Omnia vincit amor*. Celor doi eroi li se spune chiar «tînărul amant», «amanta sa». Odată ce a depăşit toate încercările, cuplul nu avea însă să trăiască fericit cu mulți copii: s-a născut Jean-Jacques şi

mama a murit. Cine vorbeşte? Cine cîntă această romanță? Citind primele cărți ale *Confesiunilor*, sînt foarte sensibil la rarele voci care răsună, la *vorbele* care au rămas intacte, la cele cîteva cuvinte care vibrează de o jumătate de secol în memoria mea. Aceste vorbe sînt extrem de rare: melodiile mătuşii Suzanne, «carnifex», «un apeduct», « Barna Bredanna», «Goton tic -tac Rousseau», «cum mai ştiam, cum mai ştiam», «Adio friptură», «curaj» şi ceva mai tîrziu în cartea a II-a prima frază a dnei de Warens şi cele trei cuvinte ale lui Marion. Vocea hotărîtoare la acest început este cea a tatălui. Se aude de două ori:

Jean-Jacques, să vorbim despre mama ta (…) Ah!, rostea el gemînd, redă-mi-o, consolează-mă,  umple golul pe care l-a lăsat în inima mea. Te-aş iubi oare astfel  dacă ai fi numai fiul meu?

Şi după lecturile nocturne ale romanelor lăsate de mamă:

Hai la culcare; sînt mai copil decît tine.

Tot prin această voce pare să apară şi micul roman inițial care şi-l însuşeşte mai apoi naratorul. Această voce spune nişte lucruri atît de ciudate încît Rousseau şi-a amintit de ele, iar comentatorii psihanalişti s-au arătat foarte interesați: copilul este implicit făcut răspunzător de această pierdere pe care trebuie s-o repare plătind cu propria sa ființă. Aceste idei introduc o oarecare confuzie în raporturile de rudenie. Confundat cu mama, fiul îşi schimbă sexul de la o generație la alta: poți oare fi şi fiu şi soție în acelaşi timp? În cea de-a doua replică tatăl se prezintă aproape ca fratele mai mic al fiului său în raport cu mama absentă. Ea este cea despre care se vorbeşte şi pe care o citim. Tatăl şi fiul comunică mamei absente prin lectura care înlocuieşte intimitatea conjugală pierdută, noaptea de lectură în locul nopții de amor. Textul este în locul mamei, o suplineşte.

Şi totuşi o auzim şi pe mamă: legenda familiei a păstrat cinci versuri dintr-o improvizație literară care se referă tocmai la relațiile de rudenie dintr-o familie în care două cupluri de frați şi surori s-au căsătorit între ei.[1]

[1]Rousseau citează în subsol această improvizație pentru a arăta dibăcia şi talentul mamei sale. Dar s-ar putea să nu fie decît un simplu alibi. Ceea ce impresionează în aceste versuri şi probabil că l-a impresionat şi pe Rousseau nu este atît abilitatea lor, cît subiectul prin care e demonstrat talentul: structurile de rudenie dintr-o familie. Citez la rîndul meu aceste versuri:

Aceşti doi domni ce sînt absenți
Ne sînt dragi căci îs ambivalenți;
Ne sînt prieteni şi amanți;
Ne sînt soți dară şi frați,
Şi părinți copiilor visați.

Dacă replicile tatălui strecoară o oarecare confuzie în raporturile de paternitate, asta porneşte de la improvizația mamei. Merită să vedem în ce constă «spiritul» acestui impromptù, de exemplu pornind de la cel de-al patrulea vers. Totul se bazează pe ambiguitatea folosirii lui «noştri»: căci se poate înțelege că unul dintre absenți este fratele uneia şi soțul celeilalte, iar celălalt absent invers; sau mai există şi o ipoteză burlescă, prin care fiecare

femeie s-a căsătorit cu propriul frate, ca în Egipt! Firește că această ipoteză este imediat îndepărtată, ceea ce dă farmec impromptù-ului. Cititorul la rîndul său schițează tot o improvizație poetică. În locul celor două cumnate care se gîndesc la soții lor, el revede tatăl şi fiul gîndindu-se la mama absentă:

Această femeie ce e absentă
Ne e dragă căci ambivalentă,
Este mama noastră,
Şi amanta noastră…

În lumina acestor nereguli de înrudire, cititorul se gîndeşte din nou şi la alte fenomene: în epoca de aur şi cea de argint cum sînt reprezentate instituțiile părinteşti? De fiecare dată cuplul părintesc este compus dintr-un frate şi o soră: Isaac Rousseau şi Suzanne Rousseau (care poartă acelaşi nume cu mama), şi dl. şi dra Lambercier; în epoca de aramă cuplul părintesc va fi un cuplu adevărat: unchiul şi mătuşa Bernard. Dar din nou printr-o dublă legătură de fraternitate în raport cu părinții lui Rousseau. (La epoca de fier nu mai rămîne decît stăpînul, dl. Ducommun.)

Această zăpăceală care afectează funcția părintească se regăseşte şi în alte nivele ale povestirii: ar fi figura tulburătoare a unei mame seducătoare, dna de Warens şi groaza incestului (pe care o vom găsi decalată în cartea a VII-a cu Anzoletta); acest lucru este binecunoscut. Dar nu figura mamei este atît de absentă în viața lui Jean-Jacques (din contră, o citim chiar peste tot), ci cea a tatălui.

NAŞTEREA (pag. 7–8)

Povestea naşterii este în două locuri vagă. Rousseau se naşte mai întîi pentru părinții săi (sfîrşitul poveştii care îi priveşte) de la «Am fost tristul rod al acestei întoarceri…» pînă la sfîrşitul § 5, înainte de a se naşte, pe cont propriu («Mă născusem aproape muribund…», începutul poveştii care îl priveşte), cele două evocări fiind dispuse în jurul unui spațiu alb. Ele fac împreună un fel de balet al vieții şi al morții şi insuflă cititorului ideea că toate contradicțiile ulterioare nu fac altceva decît să reproducă această contradicție originară a unei naşteri funebre. În acelaşi act, mama îl naşte pe Jean-Jacques, iar Jean-Jacques o face să moară pe mamă. Ucigaş, el este în acelaşi timp ucis.

Vinovat şi victimă, şi amîndoi fără să vrea şi fără să ştie. Sau mai degrabă: ghicim că ideea nu s-a format decît mai tîrziu, în timpul primei copilării, din pricina tatălui. Adevărații actori ai naşterii sînt autorii *relatării* naşterii.
Prima naştere este aici cea povestită de tată. Jean-Jacques retranscrie acest ciudat dialog ca un fiu pios *pentru a dovedi că* tatăl său nu numai că era un om bun, dar şi un suflet sensibil şi credincios şi că a rămas neconsolat. Subiectul discursului este tatăl şi această secvență se înscrie în logica poveştii romantice inițiale de dragoste, care triumfă în toate cele. Înainte am văzut cum iubirea triumfă în călătorii, inegalități sociale, absențe şi ispite. Şi acum iat-o triumfînd şi în fața morții. Această poveste înduioşătoare prinde un contur cu totul diferit de îndată ce recunoaştem că subiectul nu este relația dintre tată şi mamă, ci cea dintre fiu şi tată. Nu e nevoie să fi un mare învățat pentru a simți efectul produs de un asemenea discurs asupra unui copil, declarat răspunzător de moartea mamei şi somat să-i ia locul de către un tată ale cărui «îmbrățişări», «nervoasele strîngeri în brațe» şi «mîngîieri» sînt pline de regrete.

Copilul se simte incapabil de a face față acestei deschideri a cărei cauză este şi care o cauzează. Dar la un al doilea nivel povestea se lasă citită altfel. Tatăl a făcut două încercări de a-şi înlocui soția: seducîndu-şi fiul şi recăsătorindu-se. Aceste două tentative sînt paradoxal prezente în acelaşi plan, ambele ca dovezi de fidelitate. Chiar ordinea povestirii sugerează sensul: tatăl meu *m*-a înşelat recăsătorindu-se. Fidel soției sale poate, dar cu siguranță infidel fiului său. Faptul că tot acest paragraf este scris slăvindu-şi tatăl în plan explicit, nu împiedică să se facă auzite reproşurile.[1]

[1]De observat la tot acest pasaj minuțiozitatea şi pertinența analizei lui Nicole Kress-Rosen, «Realitatea amintirii şi adevărului discursului», studiu al exprimării într-un text din *Confesiuni*, în *Literatură*, 1973, nr. 10, pag. 20–30.

Vom vedea (cartea a II-a, pag. 55–56), cum Jean-Jacques ştie să asocieze elogiul blamării. La urma urmelor cititorul are dreptul să se mire. Isaac Rousseau s-a căsătorit la 5 martie 1726. În acel moment Jean-Jacques avea paisprezece ani

şi era ucenic de un an la gravorul Ducommun. Ori acest eveniment nu este povestit: sau cel puțin nu este povestit *la locul lui*. O aluzie anticipativă, aici; în cartea a II-a (pag. 55) se face o scurtă mențiune retroactivă; dar în timpul epocii de fier nu se va sufla o vorbă.
Deja cititorul simte că abandonul mamei nu a fost trăit de copil decît prin intermediul relațiilor cu tatăl, adică prin abandonul tatălui. Mama se va regăsi la nesfîrşit în substitute imaginare şi chiar în imaginarul însuşi. În schimb absența tatălui este iremediabilă: Rousseau îşi va trăi întreaga existență reproducînd-o. Copil abandonat, îşi va abandona copiii. Tatăl lui îi declară: «Sînt mai copil decît tine». Jean-Jacques declară odată ajuns bătrîn: «Sînt un copil bătrîn». În loc să fie o etapă de maturizare, identificarea cu tatăl va însemna pentru el rămînerea în imaturitate. De unde şi ambiguitatea pasajelor referitoare la tată: pentru că tot ceea ce putea Rousseau să-i reproşeze îşi putea reproşa şi lui însuşi. Respectul pe care îl avem pentru părinți se regăseşte aici în indulgența pe care o avem pentru noi înşine: aşa trebuie citite cele două nivele în acelaşi timp,

cele referitoare la criticarea tatălui din cartea a II-a (pag. 55–57).
Cea de-a doua povestire a naşterii: «Mă născusem aproape muribund», multiplică semnele de infirmitate şi de boală care vor menține vie legătura cu mama pe tot parcursul vieții şi care devine în acelaşi timp ispăşire şi cicatrice. Nu este o viață în care i s-au întîmplat accidental tot felul de nenorociri: este o viață care *este* o nenorocire în sine. De unde şi refrenul: «Şi naşterea mea a fost prima mea nenorocire», «Şi de aici porniră toate nenorocirile vieții mele». Ispăşire masochistă? În spatele acestui refren putem auzi un altul, mult mai agresiv. Apare mătuşa Suzanne Rousseau care are funcție de mamă. S-ar părea că în toată această poveste răspunderea este cel puțin împărțită, pentru că adresîndu-se mătuşii, el spune: «Dragă mătuşă, te iert că m-ai făcut să trăiesc». Ciudată formă de mulțumire. Ea implică de fapt ideea că el în continuare poartă pică oricui pentru că s-a născut şi că a supraviețuit. Nu ştim dacă mătuşa Suzanne este «iertată», avînd în vedere că a trăit foarte mult, că a suferit în căsnicie şi astfel şi-a ispăşit crima

de a-l fi făcut să supraviețuiască pe copil sau de a fi dat dovadă de un devotament neobosit. Dacă o iartă, o iartă numai pe ea şi asta înseamnă că are ceva de iertat. În această formulă egalizatoare refuzată apare o agresivitate fundamentală care se presupune la Rousseau, deşi nu a recunoscut-o niciodată, cu toate că antropologia a fost construită tocmai pentru a exclude această posibilitate. Rousseau a fost «rău». Dar el se temea de răutatea sa. El iartă, el este bun. Şi în locul mamei care nu mai este şi care nu şi-a respectat îndatoririle, el trece în revistă ceea ce *este* («o am *şi* pe draga mea Jacqueline»), cei care ei nu s-au eschivat şi au rămas fideli la locul lor, ca şi cum unica lor preocupare ar fi fost să rămînă în viață suficient pentru a-i supraviețui lui Jean-Jacques şi a-l ajuta în această naştere pe dos, această agonie. Curios este paragraful care se abate de la poveste referindu-se la grija față de bătrîni şi bolnavi: dar panta este irezistibilă (mătuşa Suzanne îngrijindu-şi un soț uzat de băutură > Jean-Jacques regretînd că nu poate să aibă grijă de mătuşa Suzanne > Jean-Jacques vegheat la moarta sa de mătuşa Suzanne şi de Jacqueline).

Jean-Jacques nu se introduce în această serie de îngrijiri decît pentru a fi îngrijit la rîndul său. Servindu-se de aceste figuri substitutive, el descrie idealul copilăresc ca o viață *închisă* în interiorul vieții mamei (care preexista în raport cu copilul şi îi supraviețuia), ideal opus realității unei vieți *decăzute*. În acelaşi timp ghicim prin această anticipare că moartea, oricît de înspăimîntătoare ar fi ea, este fascinantă, fiind în acelaşi timp reîntoarcerea la naştere şi la mamă.
Naşterea este o poveste: a tatălui către copil, a naratorului către cititor. Sensul evenimentului apare în funcție de felul în care se vorbeşte. Dacă lăsăm deoparte indicațiile inițiale care sînt de ordin de stare civilă, data naşterii şi identitatea, naşterea are o dublă poveste subînțeleasă (cea a tatălui către fiu) şi una emisă (cea a fiului către cine?), cea de-a doua funcționînd ca răspuns la cea dintîi.
Această ruptură inițială este foarte complexă. Ea deschide epoca de aur, dar închide un paradis anterior. Copilul (copilul care a rămas naratorul) se simte vinovat şi victimă. Sentimentele pe care le manifestă sînt ambigue. Fireşte că este imposibil să poți apela la referința la un mit ca

cel al celor patru epoci pentru a simplifica această ruptură, transformînd-o într-o cădere justificată şi într-o nedreptate pe care a trebuit să o suporte. Fiecare dintre rupturile următoare (fuga tatălui, dezgustul de la Bossey, ucenicia) va fi complexă în sine. E de altfel foarte firesc în sistemul de degradare progresivă cu multiple praguri. Şi mai firesc este procesul în sine care nu este *doar* unul de degradare. Căci la urma urmelor naşterea duce şi la viață.

EPOCA DE AUR (pag. 8–12)

*Ordinea textului.*

La Geneva, în casa părintească, între 1712 şi 1722, care este *ordinea povestirii* în cadrul acestei epoci? Se disting imediat două ordine diferite combinate.

*Ordinea cronologică*: la început ai impresia că povestea se va spune în această ordine. Originea conştientizării este datată: «Nu ştiu ce am făcut pînă la cinci sau şase ani». Trecerea de la romane la romani corespunde de asemenea unei succesiuni temporale: «Romanele sfîrşesc în vara lui 1719. Iarna următoare avea să fie altceva.» Dar după această indicație cronologia dispare total; nici măcar povestea fratelui nu mai

este datată, nici situată în raport cu alte evenimente sau stări care par contemporane unele cu altele. Ordinea reală este diferită. *Ordinea mitică*: descoperim repede că povestirea epoci de aur este construită pe acelaşi principiu ca şi întregul ansamblu al cărții I: *ordinea circulară*. Aceeaşi structură informează întregul şi părțile. Cartea I este conform imaginii ansamblului existenței; epoca de aur este conform ansamblului cărții I. Sfîrşitul este simetric cu începutul, reproducîndu-l invers şi închizînd cercul: cele două experiențe ale *lecturii* şi *muzicii* (imaginarul) încadrează şi limitează prima experiență a vieții reale, descrierea grupului familial şi a perioadei de formare. Conştiința se trezeşte în lectură (§ 2, 3 şi 4) şi se resoarbe în muzică (§ 8). Această experiență a imaginarului ocupă două treimi din text. În mijloc doar o treime descrie realitatea. Acest real este evocat în termeni foarte generali, cu extrem de puține povestiri şi contururi precise. Perfecțiunea nu se relatează, fericirea nu are poveste. Astfel cele două anecdote intermediare (bătaia primită de fratele mai mare; dna Clot sînt tocmai excepțiile care confirmă

regula. Orice povestire implică o schimbare, trecerea de la eternitate la istorie. Aici istoria este în acelaşi timp încetinită şi deranjată şi caută (ceea ce va reprezenta gestul întregii vieți a lui Rousseau) să se anuleze amplificîndu-se, împăcînd ireversibilul şi reîntoarcerea. În visul lecturii apare o familie cvasiidilică şi amintirea muzicii.

*Lectura*.

Nu numai că experiența lecturii este pe primul loc, dar ea este prezentată şi ca originară (*de aici* vine restul) şi totală (*tot* ce urmează). Ea este împărțită în două etape despărțite clar cronologic: lectura romanelor, *apoi* lectura romanilor. Această succesiune (justificată cu amănunte precise) are un sens foarte important pentru ceea ce urmează în povestire: ea pune bazele unei contradicții esențiale care va fi analizată la § 9. Deocamdată avem *două biblioteci*. Această bibliotecă este moştenirea lăsată de o *persoană* şi în final reprezentată de această persoană: citirea cărților pe care le-a lăsat ea înseamnă *identificarea* cu ea. Am putea fi tentați, avînd în vedere natura lecturilor şi originea lor să stabilim o clasificare simplă:

*romanele* care trimiteau la mama lui (sursă a oricărei laturi romantice şi feminine a caracterului lui Jean-Jacques); *romanii* care trimiteau la tatăl lui (latura eroică şi masculină). Ar fi însă o nedreptate față de text, pentru că el de fapt spune lucruri total diferite: tatăl lui Jean-Jacques este întotdeauna alături de el, adică alături de cititor în încăpere; Jean-Jacques imită prin el cititorul de roman (romanele, se citesc «rînd pe rînd»; romanii sînt subiectul prin care se întreţin *între ei* şi urmînd exemplul tatălui *se crede* grec sau roman); tatăl nu este la originea nici uneia dintre aceste două biblioteci şi participă exact la fel la lectura acestor două tipuri de cărți. Mama, în schimb, este la originea acestor două biblioteci, iar subîmpărțirea feminin/masculin e departe de a contrapune mama tatălui, fiind *interioară* în raport cu mama, aşa cum o arată pe plan genealogic faptul că biblioteca romanilor îi parvine atît din partea tatălui, cît şi din partea mamei. Şi aici apare în mod simetric omniprezența maternală şi lipsa tatălui.

Lecturile introduc un dublu sistem de contradicții. Fiecare lectură în parte îi dă o idee

copilului despre lume (romantică, eroică), care nu are nici un raport cu viața reală, transformîndu-l într-un neadaptat. Pe de altă parte, cele două modele de lectură sînt la rîndul lor contradictorii *între ele*. Cele două lecturi sînt prezentate (pag. 8) ca succesive. Ele vor da un caracter visător şi eroic *în acelaşi timp* (pag. 12), dar ale cărui tendințe se vor exprima *succesiv* prin alternarea celor două personaje, cetățeanul din Geneva şi ciobanul extravagant.[1]

[1]Cf. cartea a IX-a, pag. 416–417.

Lecturile sînt deci matrițele tuturor contradicțiilor pe baza cărora Rousseau trebuie să-şi facă povestirea şi de care se va folosi constant de-a lungul cărții, respectiv de scheme de contrapunere ca cele stabilite aici. Povestea epocii de argint şi cea a epocii de aramă sînt structurate în întregime pe acest model. Problema pe care şi-o poate pune cititorul este să afle dacă lecturile sînt la *originea* acestor contradicții sau dacă nu sînt decît *primul semn*. În acest caz originea trebuie căutată în altă parte.

În raport cu naratorul, întrebarea care se pune este cea a *valorii* diverselor comportamente evocate aici. Oare imaginarul greşeşte şi realul are dreptate? Sau imaginarul are dreptate şi realul greşeşte? La citirea textului se vede clar că sînt exprimate ambele puncte de vedere. Contradicția naratorului vine din faptul că el emite în egală măsură judecăți de valoare (imaginarul are dreptate: deci este vizibil mulțumit că are un motiv «pentru încă o bătaie» şi un «caracter de fier neîmblînzit») şi judecățile de realitate (imaginarul este inadaptat într-o lume degradată: el n-a putut să se *vindece* de «noțiunile bizare şi romantice, şi caracterul său orgolios l-a *chinuit* în situațiile cel mai puțin propice în a-i da un avînt»). Fireşte că accentul se poate schimba: cînd este vorba de un orgoliu care îl domină[1],

[1]Pag. 8–9.

cînd se realizează un echilibru între orgoliu şi lamentațiile tragice.[2]

[2]Pag.12.

Este adevărat că prima dată Rousseau vorbeşte doar de contradicția dintre imaginar şi real; a doua oară e mai degrabă vorba de contradicția interioară în raport cu imaginarul. Atunci le modulează «pe fiecare în raport cu celălalt», triumfînd printr-un tragic «nici unul, nici celălalt».

În perspectiva unei *degradări progresive*, ceea ce îl caracterizează pe cel dintîi este că visul şi realul sînt (aproape) pe acelaşi plan, în vreme ce în fazele următoare apare o adevărată prăpastie între ele. În partea de mijloc (§ 5, 6 şi 7) este descris tocmai un univers în care valorile imaginare (iubirea şi dreptatea) sînt încă respectate: universul unei copilării, fireşte nu una reală, avînd în vedere că acest lucru este imposibil, el putînd fi păstrat doar printr-o educație ideală. Această latură ideală apare în plină povestire: ne aflăm încă foarte aproape de universul idilic. Perfecțiunea nu este sesizabilă decît prin contrapuneri (cu educația fratelui său; cu proasta educație obişnuită) sau prin excepții (episodul cu dna Clot). Trecerile de la vis la realitate se fac pe nesimțite şi foarte armonios:

se alunecă de la vis la realitate printr-o modulare a eroismului (eroismului mimat al lui Scevola îi corespunde eroismul real al lui Jean-Jacques, care se interpune între tatăl şi fratele său); în celălalt sens se trece de la realitate la vis printr-o modulare a iubirii. Aceasta este deci epoca de aur: se circulă prin pagina romanului. Sau cel puțin aceasta este imaginea pe care o lasă Rousseau. Căci această copilărie armonioasă şi fericită nu putem să uităm că s-a născut dintr-o ruptură tragică şi că presupune deja totuşi că realul şi visul nu mai sînt acelaşi lucru. De fapt e de ajuns să citeşti partea din mijloc pentru a-ți da seama.

*Fratele meu.*

Acest paragraf îl face pe cititor să nu se simtă deloc în largul lui. Naratorul-Rousseau condamnă în acelaşi timp neglijența tatălui şi libertinajul fratelui. El îşi pune în lumină propria inocență (îşi iubea mult fratele) şi citează o virtute, luînd act de plecarea fratelui său, încheind fără reticențe şi cu bucurie: «Şi iată cum am rămas eu fiu unic». Bine că a scăpat… La începutul paragrafului următor fratele nu mai este deja decît «bietul băiat».

Povestea acestui «biet băiat» merită spusă. Născut în 1705 François a rămas singur cu mama lui pînă la şase ani; apoi dintr-o dată pică din cer în 1711 un tată pe care nu-l văzuse niciodată; nu numai că acest tată face imediat un al doilea copil, dar acesta din urmă o ucide pe mamă la naştere. În numai zece luni mama este schimbată pe doi străini. Aceşti doi străini, tatăl şi fratele, există dacă nu neapărat împotriva lui, sigur în afara lui. Curînd ajunge un derbedeu şi fuge de acasă. Rousseau lasă de înțeles că n-a bănuit nimic şi nici măcar nu şi-a imaginat toate astea. Este firește normal să nu-şi dea seama de asta în copilărie. Numai că el continuă şi ca narator al *Confesiunilor* să nu înțeleagă, asta demonstrînd că a rămas tot copil sau că are un interes anume. Această orbire este şi mai ciudată decît povestea lui François şi decalată şi agravată devine propria sa poveste, căci va fi la rîndul lui părăsit de tatăl său, reacționînd similar, ajungînd un derbedeu şi apoi fugind de acasă. El refuză să se recunoască în această imagine. Ca *narator* el joacă aici rolul copilului «înțelept», căruia îi atribuie o mare generozitate, spălîndu-se pe mîini de tot ceea ce s-a întîmplat.

Condescendența şi neseriozitatea sa sună fals. Ne amintim poate prea mult că în perioada de tinerețe problemele de moştenire îl vor face să regrete că fratele lui a dispărut, nemaidînd semn de viață, pentru ca moartea sa să fie oficială, pentru că asta îl împiedică pe Jean-Jacques să-i poată parveni partea sa de moştenire. Este clar că lucrurile nu merg chiar aşa de bine în acest paradis familial: prima scenă la care asistăm este o ceartă violentă. Sigur că ea va servi la stabilirea bunătății lui Jean-Jacques şi la definirea prin contrast a extraordinarei educații pe care a primit-o el.
Scena pedepsei totuşi are o altă funcție: să arate că băiețelul trăia sigur în diapazonul eroismului, fiind capabil să inventeze gesturi demne de eroii lui Plutarh, sau mai degrabă ai lui Titus Livius: modelul acestei scene de fapt sînt chiar Sabinele, care pun capăt bătăliei, interpunîndu-se între tații şi soții lor.
Pentru cititor scena mai poate avea şi un alt sens: cum să nu te gîndeşti citind aceste rînduri la bătăile primite de la dra Lambercier? Prima dovadă a violenței este trăită în raport cu tatăl: imaginea tatălui furios la adresa celuilalt fiu este

atît de insuportabilă, că devine o uşurare intervenția sa, chiar dacă la rîndul lui este nevoit să încaseze cîteva lovituri; cu această ocazie fiul descoperă ascendentul pe care îl are asupra tatălui său, pentru că-l obligă să înceteze. Dar s-ar putea să descopere în acelaşi timp şi *puterea tatălui* într-una dintre formele cele mai izbitoare. În măsura în care pare că marea pierdere este a tatălui, se prea poate ca băiețelul să fi descoperit aici fizic o prezență şi o forță care îi lipseau şi care ar putea fi cea pe care o căuta atunci cînd a fost părăsit de tatăl său.

*Educația.*

Ceea ce urmează (§ 6 şi începutul lui § 7) se prezintă simultan ca o apologie personală, dar şi ca o demonstrație generală. Apologie pentru că trebuie stabilit că la origine Jean-Jacques este bun *din fire*, o demonstrare pentru că avînd în vedere teoriile din *Émile*, această bunătate firească nu poate fi păstrată într-o viață decît cu ajutorul unei educații perfecte. Astfel toate eşecurile viitoare vor fi puse în contul lipsei sau al slăbiciunilor educatorilor săi. Aici se află firul conducător al teoriei celor patru epoci: degradarea principală ar fi cea a educatorilor,

perfecți încă în epoca de aur, aproape perfecți dar deja supuşi greşelii în epoca de argint, deglijenți în epoca de aramă şi răi în epoca de fier. De unde şi prăbuşirea progresivă a lui Jean-Jacques, care trece prin diverse etape de la o stare apropiată celei naturale (bunătate păstrată prin educație) la starea socială (viciul şi răutatea născute de tiranie). Metamorfoza perioadei părinteşti şi familiale în viața personală a copilului Jean-Jacques este paralelă cu metamorfoza vieții sociale în istoria globală a umanității.

Demonstrația reia teoriile din *Émile* asupra capriciului care se naşte dintr-o adulație exagerată şi asupra perversiunii sociale care apare odată cu intrarea în contact cu alți copii. Nefiind răsfățat din interior şi neavînd loc contactul contagios cu exteriorul, Jean-Jacques pare crescut într-o seră. «Defectele» epocii nu sînt altceva decît nişte tendințe fireşti nevinovate în sine: el este apărat de ceea ce reprezintă pentru el esența însăşi a «răutății»: plăcerea de a face rău. El nu este incitat de tiranie sau de adulație, şi nici de spectacolul violenței (uită că

tocmai ne-a povestit cum tatăl lui furios îl bătea pe fratele mai mare).
«Am tuns iarba acestei pajişti pe dimensiunea limbii mele»: în pledoariile inocenței el este întotdeauna bun, pentru a demonstra o sinceritate scrupuloasă de a-şi mărturisi chiar şi o vină minimă, ceea ce face să iasă la iveală în mod strălucit nevinovăția comportamentului per total. Aceasta este prima şi cea mai evidentă funcție a episodului dnei Clot, care i-a surprins atît pe contemporanii săi prin trivialitatea sa. Îi putem găsi şi un alt sens. Această violență lipsită de respect poate avea şi o valoare erotică sau măcar simbolică, aşa cum remarca Jean Starobinski.[1]

[1]Starobinski. *Relația critică*, editura Gallimard, 1970, pag. 132.

Dna Clot, care merge la vecernie, este «bătrîna cea mai ursuză pe care am întîlnit-o vreodată»: aceasta ne face să ne gîndim la «bătrîna habotnică şi veşnic nemulțumită», care nu este, spre marea surprindere a lui Jean-Jacques, dna de Warens (pag. 49). Dacă episodul era într-

adevăr nesemnificativ, cum se explică faptul că încă îl face să *rîdă* pe narator? Naratorul se foloseşte de acest rîs pentru a demonstra *de facto* în ochii cititorului că el a rămas copilul de altădată, deci este bun. La adăpostul acestor dovezi de nevinovăție şi puerilitate, acest rîs dovedeşte o destindere, descărcarea unei agresivități care a găsit o ieşire camuflată şi fără primejdii: «iată povestea scurtă şi reală a isprăvilor mele din copilărie», ceea ce-şi găseşte ecoul în «iată cum am rămas eu fiu unic».

La începutul paragrafului următor, Rousseau face apologia sub formă de demonstrație pe care am crezut-o încheiată referitoare la tema iubirii reciproce şi împărtăşite. Prezentată mai întîi ca o armonie generală printr-o trecere subtilă (subtilă pentru că are aerul că se referă la un unic subiect): ocupațiile zilnice din care «fanteziile» sînt excluse), iubirea se găseşte restrînsă şi precizată printr-o relație *dualâ* (eram întotdeauna cu mătuşa mea) şi se resoarbe într-o visare amintire despre muzică.

*Muzica.*

Mătuşa (sora mai mică a tatei) îndeplinea rolul de mamă; ținîndu-i locul mamei, ea oferă o

primă imagine substitutivă, care va fi urmată de multe altele. Absentă de la început, mama tocmai prin această absență va avea o forță extraordinară. Nefiind nicăieri, ea este pretutindeni şi deci imposibil de pierdut; nici o altă figură nu o va distruge. Cînd figurile feminine vor greşi ea va fi regăsită în figurile fundamentale şi veşnice, care sînt scrisul şi muzica. *Cititul* şi *ascultatul* sînt primele experiențe fundamentale; cînd textele şi vocea dispar, cînd viața şi vîrsta îndepărtează persoanele cu rol substitutiv, nu mai rămîne decît *scrisul* şi *cîntatul*. La început poveştii epocii de aur mama apare în depărtare prin intermediul *textelor*. La sfîrşitul poveştii ea se manifestă printr-o voce. De o parte scrisul; de partea cealaltă cuvîntul. Textele arată că «gustul sau pasiunea pentru muzică» despre care vorbeşte Rousseau este mai înainte de toate cea pentru muzica vocală, şi mai ales pentru vocea feminină, adică pentru prezența directă imediată, fără oprelişti şi oprire, a vocii materne. Evident că există totuşi aici o pauză, avînd în vedere că vocea este de fapt cea a Suzannei, dar pauza nu schimbă forma de prezență: cuvîntul auzit. Ea

care a fost cîndva auzită, ea, această vorbă nu mai e decît o amintire; pentru a-i restabili prezența, pentru a o transforma într-un cuvînt viu, singura soluție este s-o repronunțe chiar el. Trecerea de la lectură (pag. 8–9) la scriere (pag. 41) există sub o formă mai puțin amplă nu la nivelul unicului erou, ci între erou şi narator, în episodul cu melodia. Fredonarea printre lacrimi a unor melodii care revin din copilărie este fără îndoială faza cea mai elementară a *reîntoarcerii*; faza cea mai elaborată este cea a scrierii *Noii Heloize* şi a *Confesiunilor*: astfel dînd viață unei alte voci prin intermediul celei a lui. Se vede bine de altfel aici că Rousseau nu se manifestă deloc la un nivel elementar, printr-o simplă reproducere a melodiei mătuşii Suzanne: el spune altceva, în acelaşi timp *mai puțin* şi *mai mult* decît ea. *Mai puțin* pentru că textul melodiei este dramatic întrerupt de o lacună; *mai mult* pentru că propriul său text care încadrează melodia vorbeşte *despre* această lacună, tocmai pentru că nu reuşeşte să o depăşească. Acest episod care pare în însăşi dispoziția sa tipografică banal dă impresia de simbol: întreaga scriitură există pentru a acoperi

lacuna din vorbă. Cum am putea explica altfel dramatica punere în scenă a acestui lapsus? Cititorul firește poate percepe episodul la nivelul *aparent*, la nivel psihologiei memoriei, dar la acest nivel el îşi va da repede seama că lacuna este o falsă lacună. Şi nu pentru că şi-a amintit melodia inițială, pentru că ne dăm seama că ceea ce uitase nu schimbă de fapt nimic din punct de vedere al sensului. În realitate nu lipseşte aproape nimic: Rousseau îşi aminteşte în totalitate melodia, iar în final pe trei sferturi şi cuvintele. Mai mult, Rousseau ştie bine că acea pauză nu este propriu-zis uitarea cuvintelor: el nu se documentează pentru a le regăsi, şi asta pentru a nu profana amintirea (aici raționamentul lui Rousseau ne aminteşte de ceea ce va spune despre dra Goton şi despre dra de Vulson, pag. 28), dar şi pentru că chiar dacă aceste cuvinte ar fi redate, ele vor continua să fie lipsite de esențial. Problema de memorie nu este aici decît semnificantul unei lipse mai profunde. Atunci cînd «scrie la Paris» îşi va reaminti nu restul cuvintelor, ci cuvîntul care lipseşte.
O altă interpretare pe care o trezeşte pune în discuție chiar melodia propriu-zisă: este o

melodie de dragoste, într-o lume convențională pastorală, universul romantic; păstorița nu îndrăzneşte să asculte «fluierul» şi evocă primejdiile (sociale) ale iubirii. Oare de ce Rousseau şi-a amintit adesea de *această* melodie, şi nu de altele? Ea pare extrem de banală, încît uităm că ea este *aleasă de bunăvoie*. Mătuşa ştia «o mulțime de arii şi melodii». Rousseau a păstrat mai multe în amintire: dar nu le citează. Dintre cele uitate, unele ies la iveală în mod miraculos. Şi dintre ele alege să ne vorbească despre una «în mod special»: el subliniază că există o disproporție între conținutul aparent al acestei melodii şi efectul pe care îl produce asupra sa: «este un capriciu din care nu înțeleg nimic». Această absurditate subliniată ne face să ne gîndim că este vorba de o amintire-pavăză; în cazul în care nu e cumva invers, şi anume declarația absurdității devine pavăza destinată să ascundă un sens mult mai limpede. Melodia refuzului iubirii, melodie ce porneşte de la teama de iubire, are o legătură clară cu comportamentul lui Rousseau şi cu teama pe care i-a inspirat-o întotdeauna iubirea în termeni genitali. «Şi

întotdeauna spinul este sub trandafir». Atunci cînd pretinde că a uitat cea de-a doua jumătate a textului melodiei, mai puțin rima, el îşi aminteşte foarte bine şi în întregime ultimul vers…

Deci acolo se află paradisul, epoca de aur în care visul şi realitatea comunică pe cît se poate şi unde o mică societate perfectă a putut să-şi păstreze bunătatea firească. Lectura şi muzica se regăsesc la cele două capete ale paradisului, înconjurîndu-l şi închizîndu-l. Ele sînt semne în amonte ale unui alt paradis deja pierdut prin naştere şi izvoare în aval ale singurelor voci posibile pentru o reîntoarcere în sînul unei lumi mai puțin distruse.

FUGA TATĂLUI (pag. 12)

Naşterea l-a lipsit de mamă; un *accident* îl lipseşte de tată la zece ani şi întrerupe acest «stil de educație». Epoca de aur însemna deci un anumit sistem educativ, o formă de societate. În epoca următoare instanța părintească şi «stilul de educație» vor fi diferite.

Povestirea lui Rousseau reproduce foarte probabil aici versiunea care avea mare căutare în familia Rousseau în perioada respectivă, adică

punctul de vedere al tatălui. Este ultima fază a romanului familial. Comparația cu desfăşurarea «reală» a faptelor contează pentru noi doar pentru că putem discerne legenda familială care apare aici. Această legendă este în sine «reală»: ea a fost trăită de copil şi încă îi apare naratorului ca adevăr.
O mică societate familială închisă şi armonioasă va fi zdrobită de o nedreptate care are drept cadru marea societate Cetatea. Astfel apare primul «rău», căpitanul Gautier, şi odată cu el un sistem imperfect care îi este *complice* în răutatea lui. Este prima nedreptate. O societate rea se coalizează împotriva unei familii fericite dar precare. Nu numai că tatăl nu este vinovat în incidentul evocat, dar el în ochii copilului nu se face vinovat de fuga lui. Comportamentul său este povestit la nivelul unei lumi eroice (model: eroii lui Plutarh): este un om de fier, intransigent în privința principiilor, gata de mari sacrificii («să se expatrieze pentru tot restul vieții»). Nici o clipă nu apare ideea că s-ar fi putut înşela asupra acestui incident şi că n-ar fi avut nici un fel de sacrificii mari de făcut pentru a fugi, într-un cuvînt, faptul că şi-a abandonat fiul. Mantaua

eroismului este aruncată asupra slăbiciunilor lui Noe. Povestirea din cartea a II-a (pag. 55–56) arată că Jean-Jacques nu se lasă complet înşelat şi că face dovada, atunci cînd îl apără pe tatăl său, de rea credință, de care mai tîrziu se va servi în cazul său. Faptul că acest accident i-a influențat tot restul vieții nu are doar consecințe materiale, ci el pare a fi *matrița* principalelor accidente de viață ale lui Jean-Jacques. Recunoaştem aici sub formă de origine modelul celor două rupturi ulterioare, cele care sînt cel mai dramatic orchestrate în povestirea despre copilărie: nedreptatea care zdrobeşte o mică societate unită este reprezentată prin episodul cu pieptenele rupt, în care la rîndul său Jean-Jacques va avea un comportament eroic ca la Plutarh: amenințările răilor vor fi atitudinile stăpînului Ducommun şi ale căpitanului Minutoli, care îl vor obliga pe Jean-Jacques să se exileze.

EPOCA DE ARGINT (pag. 12–24)

*Ordinea textului.*

Din octombrie 1722 pînă la sfîrşitul toamnei lui 1724, adică în zece şi doisprezece ani, Jean-Jacques petrece doi ani la Bossey. Ştim că

memoria i-a jucat feste în privința *datelor* şederii sale, pe care o situează doi ani mai devreme, între opt şi zece ani. Această greşeală are o funcție dublă: ea împinge mai spre copilărie ultima vîstă paradisiacă, pe de altă parte ea menajează în amonte locul pentru epoca de aramă.

Povestea acestor doi ani cuprinde douăsprezece pagini (şi numai patru pentru epoca de aur). Ceea ce impresionează nu este doar lungimea, Rousseau însuşi mărturiseşte că această narațiune i-a făcut plăcere, ci detaliile şi varietatea amintirilor, spre deosebire de ceața idilică a epocii de aur, precum şi prezența a patru *scene*, dintre care trei sînt foarte bine dezvoltate şi abundent comentate. Există deci o schimbare de *ritm* al povestirii. În epoca de aur nu figurau decît patru pasaje «singulative» (Scevola, tatăl bătîndu-l pe fratele mai mare, dna Clot, melodia mătuşii Suzon), care apăreau de fiecare dată după o prezentare iterativă sau în rezumat, şi servea de exemple concrete stării propriu-zise sau seriei care făcea obiectul principal al povestirii («într-o zi, odată…»[1]).

[1]Utilizez aici terminologia propusă de G. Genette în «Discursul povestirii» din *Figuri III*, editura Seuil, 1972 (cap. m, «Frecvență»). În această terminologie «povestirea iterativă» defineşte povestirea care spune o dată ceea ce s-a întîmplat de mai multe ori, iar «povestirea singulativă» cea care spune o dată ceea ce s-a întîmplat o singură dată. După părerea lui G. Genette, povestirea clasică se bazează esențialmente pe alternanța succintului cu scena, căreia povestirea proustiană îi substituie în mod original alternanța imperativului cu singulativul (pag. 170). Aşa stau lucrurile dacă îl luăm ca model pe Balzac, ca fiind «povestire clasică». Dar există mai multe tipuri de «povestire clasică» şi G. Genette a subestimat fără îndoială originalitatea tehnicii proustiene. Proust de fapt a inventat introducerea în roman a unei narațiuni folosite în mod tradițional, cel puțin de la Rousseau încoace, în toate autobiografiile, şi în special în povestirile din copilărie. În mod similar, jocul combinatoriu al diacroniei interne şi a celei externe (pag. 167–169) în povestirea «Duminici la Combray» nu face decît să exploateze sistematic o schemă al cărei model

Proust îl cunoaşte prea bine, ca de altfel şi toți cititorii de autobiografii, cel al cărții a III-a din *Memorii de dincolo de mormînt*, unde o mişcare similară îndeplineşte ciclul unei zile, al anotimpurilor şi întreaga şedere la Combourg (în special între cap. XI şi XIV).

În epoca de argint un loc important îl ocupă în continuare prezentările iterative, dar cele patru scene, departe de a fi ilustrări anexe ale unei stări generale, se organizează sub forma unui vast sistem de evenimente simbolice care constituie în mod global imaginea unei *rupturi*. Pare paradoxal că ruptura nu este povestită la sfîrşitul epocii de argint, ci face obiectul întregii povestiri şi că, în ciuda acestui fapt, această epocă de argint pare paradisiacă. Poate că nu este decît un paradox aparent, deşi ordinea povestirii este destul de complexă.
*Ordinea cronologică*: povestirea dă o serie de puncte de reper: cele două bătăi încasate de la dra Lambercier au avut loc mai degrabă spre începutul şederii (cînd Rousseau îşi dă opt sau nouă ani); scena pieptenului rupt mai degrabă către sfîrşit (pag. 20: «am mai rămas la Bossey

cîteva luni»); oricum bătaia este anterioară episodului cu pieptenele pentru că în legătură cu acest episod Rousseau vorbeşte despre «atenuarea» simțurilor sale depravate. S-ar putea crede atunci că povestirea s-a încheiat pentru că îi vedem pe cei doi copii plecînd din Bossey: ori Rousseau continuă povestirea rupturii printr-o a doua, plină de încîntare şi care sfîrşeşte prin două anecdote care nu pot fi situate în timp.[1]

[1]Întîmplarea cu nucul trebuie totuşi să fi fost anterioară episodului cu pieptenele, pentru că la pag. 21 spune: «Am încetat să ne mai cultivăm micile grădini».

Din punct de vedere cronologic, un lucru e sigur pentru cititor: că *întîmplarea* cu pieptenele este un episod final şi ireversibil. Dar această dovadă este totuşi în firea ordinii povestirii, care de fapt este un eveniment de mijloc, reversibil. De fapt ca în cazul epocii de aur, structura povestirii are foarte puțin de-a face cu cronologia. Semnificația reiese din ordinea textului şi nu din anecdotica şi imposibila referire la un calendar.

*Ordinea mitică:* se regăseşte mai întîi aici acea trăsătură deja observată în legătură cu epoca de aur. Structura internă a acestei povestiri este *circulară*, ceea ce e foarte surprinzător pentru o întîmplare de genul unei rupturi ireversibile. Totul începe printr-o evocare a fericirii. Trei elemente noi şi benefice totuşi (viața la țară, învățătura, prietenia) îl fac pe narator să evoce armonia perfectă a grupului central în care se află copilul (pag. 14). Ne-am crede chiar reîntorşi în epoca de aur. Numai că această armonie este repede distrusă: episodul cu bătaia şi cel cu pieptenele frîng veşnicia şi pun în mişcare timpul la bine şi la rău. Se ajunge în josul pantei şi chiar pare sfîrşitul povestirii. Pînă aici ordinea este strict descendentă. Din acest moment asistăm la ceea ce se numeşte în termeni muzicali o reluare *da capo*, cu bruschețea tipică acestei reluări. În ultimele trei pagini revine tema fericirii: şi exact ca în ultima secvență a epocii de aur, ea este văzută în special printr-o punere în scenă a memoriei. Dar nu este un simplu *da capo*; este mai degrabă o sinteză complexă a *fericirii* inițiale, a *rupturii* intermediare. Această sinteză se numeşte

*revanşă*: episodul căzăturii şi cel al nucului sînt exact o *răsturnare* a episodului bătăii şi a pieptenului şi sugerează nu numai o răsturnare de situație, ci şi o răsturnare în *sensul* rupturii. Trecerea de la fantasma excluderii la ritualul de inițiere. În lumina acestui *da capo*, cele două evenimente centrale apar într-o lumină foarte ambiguă: ruptura care stă la baza întîmplării implică în acelaşi timp degradare şi progres. Aici întîlnim pentru prima dată în structura povestirii cărții I şi la nivelul întîmplării personale marea problemă a *sensului* istoriei. Încheind povestirea epocii de argint, acest *da capo* nu implică doar o regresie (reîntoarcere dincolo de ireversibil grație memoriei), ci şi o depăşire.
Povestirea se bizuie deci pe patru scene mari, a căror legătură Rousseau a subliniat-o puternic.[1]

[1]Cf. pag. 18, legătura dintre episodul cu bătaia şi cel cu pieptenele; pag. 22, cea a episodului căzăturii drei Lambercier cu cel a nucului.

Fiecare grup contrapune o scenă care este de domeniul romanelor cu una eroică, de domeniul romanilor, conform distincției dintre cele două

tipuri de lectură, aşa cum apărea ea la începutul epoci de aur. Cele două grupuri se contrapun între ele prin *registrul* narațiunii, tragic pentru prima categorie, eroico-comic pentru cea de-a doua:

| | ROMANE (legătura amoroasă) | EROISM (ordinea socială) |
|---|---|---|
| *registrul tragic* (secvența mediană) | Bătaia | Pieptenele rupt |
| *registrul eroico-comic* (secvența da capo) | Căzătura | Nucul de pe terasă |

Cele patru episoade sînt mult prea strîns legate ca vreunul dintre ele să fie interpretat separat. Sensul epocii de argint este cel al *raportului* acestor patru povestiri. Acest lucru se vede foarte limpede în modularea de la tragic la eroico-comic (cu ceea ce implică umorul libertății recîştigate), dar mult mai puțin nete în trecerea de la Romane la Eroism. Ce *raport*

există între povestea cu bătaia şi cea cu pieptenele rupt? Vom constata că însuşi Rousseau s-a născut fără îndoială din acest *raport*.

*Muncă şi îndeletniciri plăcute.*

Epoca de argint se deschide odată cu diferențierea dintre muncă şi îndeletniciri plăcute, ceea ce formează un nou criteriu de distingere a celor patru epoci şi de considerarea lor ca urmare a unei degradări. La epoca de aur, în afara oricărei constrîngeri, munca şi îndeletnicirile plăcute se confundau într-o activitate fericită (lectura). În epoca de argint Rousseau intră la un stăpîn, deci într-o formă de sistem şcolar; apare orarul, utilizarea timpului. Ziua este împărțită în două: în timpul «orelor de studiu» munca este obligatorie. Aceasta este prima constrîngere socială cu care are de-a face copilul. Dar această diferențiere nu aduce dezechilibru sau dezarmonie. Dl. Lambercier primeşte un satisfăcător de la fostul său elev. Echilibrul obținut la Bossey va fi întrerupt de cele două epoci următoare, dar asta se va face prin două excese strict contrarii. În epoca de aramă timpul liber va deveni lenevie, din pricina

educatorilor neglijenți care primesc un vot de blam din partea fostului elev; în epoca de fier munca degenerează în sclavie din pricina unui stăpîn dur, iar ucenicul îl va sabota dedîndu-se pe ascuns ocupațiilor sale plăcute în timpul orelor de muncă, iar apoi chiar fugind pentru a-şi regăsi libertatea.
Din acest exemplu se vede că dacă în general se merge pe degradare nu e vorba de o linie în pantă dreaptă, iar prima situație *socială* în care se găseşte copilul în momentul din care iese din celula familială, departe de a fi prezentată ca o prăbuşire, apare ca un *progres*, ca şi ajungerea la o stare de echilibru mai bună, stare al cărui unic cusur va fi că este efemeră. Întreg primul paragraf celebrează acest echilibru regăsit într-o atmosferă de exuberanță euforică. După excesul de lectură copilul este readus la «naturalul» său. Munca îl face să iubească jocurile, dar fără ca acestea să-l dezguste de muncă. Activitățile plăcute înseamnă descoperirea vieții la țară (pînă la zece ani Jean-Jacques este un mic orăşean), şi cum natura are o funcție maternă, exilul la Bossey este deja în acelaşi timp o formă de *reîntoarcere*. Constrîngerea în cazul muncii este

făcută atît de inteligent şi de măsurat încît copilul învață fără efort sau suferință. Epoca de argint apare aici ca o înflorire, iar analiza devine aproape lirică. Ucenicia relației sociale este benefică: munca nu este grea, iar copilul descoperă prietenia.

*Prietenia.*

Prietenia este una dintre principalele valori ale existenței lui Rousseau şi un punct capital în apologia sa. Drama vieții sale de adult este cea a prieteniilor înşelate; dovada bunătății sale este exact capacitatea sa de prietenie. Am putea-o numi înclinația sa *naturală* spre *sociabil* pentru a folosi o formulă care pune accentul pe contradicția din cadrul sistemului său. La Bossey, într-un sistem educațional pozitiv, înclinația naturală se dezvoltă perfect. Pe de altă parte, la Geneva Jean-Jacques era fiul unic şi în centrul atenției familiei. Aici el descoperă existența celuilalt, prezentat ca egal al său, un alter ego; pentru prima dată are ocazia să descopere ce înseamnă concurența şi solidaritatea şi să inventeze un comportament social.

Cititorul poate fi surprins nu atît că vede relația socială ca pentru prima dată într-o lumină favorabilă, ci că este lăudată ca o formă de progres trecerea de la imaginar la real. De două ori la rînd Rousseau subliniază aceasta: «Cei doi ani petrecuți la țară vor mai îmblînzi asprimea mea romană, readucîndu-mă la starea de copil» şi «Pînă atunci nu avusesem decît sentimente înalte, dar imaginare». În aceste două fraze apare un ecou al sistemului ciclic descris în cartea a XI-a referitor la crizele mai recente (pag. 416–418): în realitate este vorba de o reîntoarcere nu de la imaginar la real, ci de la romani la roman. Căci acest real la care revine, această «stare de copil», această «stare plăcută» este caracterizată printr-o *înțelegere* perfectă a imaginarului, şi nu printr-o fixare în imaginar, conform unei imagini mai de aşteptat, cum ar fi ceea ce dăunează imaginarului şi frustrează dorința. Prietenia cu vărul său este într-adevăr povestită exact ca o idilă: «Doi prieteni adevărați trăiau la Monomotapa». Dar această idilă trezeşte în noi cititorii alte ecouri: oare n-ar trebui să-i dăm mai multă atenție?

La Bossey, Jean-Jacques Rousseau trăieşte într-o

familie total de împrumut: un fals tată, o falsă mamă (care este sora mai mică a «tatălui») şi un frate de împrumut, care este văr din ambele părți. Apar două rînduri de ecouri. Mai întîi acest pasaj se contrapune paragrafului din epoca de aur asupra fratelui lui; Rousseau ne dădea atunci să înțelegem că n-a fost vina lui că n-a putut stabili cu fratele lui o legătură frățească. Era singurul punct negativ al epocii de aur: aici el este reparat şi subliniat de Rousseau. Deci ne aflăm într-o stare de progres. Dar mai ales citind stilul în care a fost scrisă această idilă amicală recunoaştem tonul pe care l-a povestit romanul părinților, şi mai ales iubirea lor din copilărie spre optsprezece ani (după spusele lui Rousseau, aceasta era vîrsta celor doi veri cînd se aflau la Bossey). E de ajuns să citim textele la rînd:

*Romanul părinților*
de la opt la nouă ani se plimbau împreună în fiecare seară; la zece ani deja nu se mai puteau despărți. Simpatia, înțelegerea sufletească a întărit în ei sentimentul care a dus la obişnuință.

*Romanul verilor*

Faptul că trăiam laololtă în linişte, m-a apropiat mult de vărul meu Bernard… a ne despărțiiînsemna , într-un fel a ne zdrobi (etc.).

Apropierea aici nu este între viața reală a părinților şi relația reală a lui Jean-Jacques cu vărul său, ci imaginile lor la naratorul adult. Se pare că pentru el prietenia apărea ca mijlocul de a reclădi paradisul pe care îl distrusese naşterea sa: cuplul celor doi copii repeta idila părinților. Nu numai că Jean-Jacques îşi regăseşte un frate adevărat, dar găseşte şi o cale de a-şi realiza pe cont propriu o legătură ciudată pe care i-o propusese tatăl lui şi care în mintea tatălui era sortită să înlocuiască idila părintească distrusă. Pentru Jean-Jacques modelul prieteniei este fireşte ciudata complicitate pusă la cale de tatăl său, care modifica în acelaşi timp raporturile dintre generații, precum şi cele dintre sexe, transformînd prietenia într-un înlocuitor mărturisit de dragoste. Fiind acelaşi sex, tatăl şi fiul, sau acum cei doi prieteni, orice alt raport în afară de cel simbolic este interzis. În raportul cu tatăl şi apoi în prietenie se clădeşte acest sentiment «greu de definit», mai puternic decît o

simplă prietenie, mai calm şi mai durabil decît iubirea şi care va caracteriza şi relațiile cu mama. Apropierea de iubirea propriu-zisă poate părea forțată: eu de fapt explicitez latentul. Dar textul lui Rousseau subliniază prea bine, fie şi doar prin paralelisme, că descoperirea prieteniei, atunci cînd ea reprezintă un *progres* pe planul sociabilității este în acelaşi timp o *reîntoarcere* pe planul afectivității, adică refacerea unei stări anterioare pierdute.

Acest text asupra prieteniei, exact ca şi textul anterior, referitor la plăceri şi muncă, furnizează un criteriu de urmărire a evoluției copilului la cele patru epoci. Aici înlănțuirea este una eroică: povestea unui sentiment care rezistă degradării. Epoca de aramă va pune la încercare prietenia, supunînd-o persecuției sociale. Epoca de fier o va vedea degradîndu-se prin «complezență» cu ocazia involuntară a unei prime greşeli: şi anume că nimeni nu mai răspunde prieteniei lui Jean-Jacques aşa cum o descrie el la sfîrşitul epocii de fier, respectiv cea a discursului funebru referitor la prietenia cu vărul său, prietenie ce i-a fost denaturată de către rude.

În toiul acestei prietenii apare de fapt prima experiență *a inegalității sociale*. În textul epocii de argint, de la Bossey, este un simplu germene care poate să treacă neobservat. Raportul dintre cei doi frați în perioada epocii de aur se repetă şi aici, dar decalat. Jean-Jacques era *preferatul* acasă la tatăl lui; acum el este *neglijatul* din motive sociale: el era fiul legitim şi devine copilul adoptat, vărul lui luînd locul fiului legitim.[1]

[1]Cf. pag. 21: «Predilecția pe care o aveau toți pentru el în casă ca fiind fiul tutorelui meu» şi «prin favoarea acordată de cei care ne conduceau avea un oarecare ascendent asupra mea în ochii lor».

Prăpastia inegalității sociale se va accentua la epocile următoare: în epoca de aramă perspectivele de carieră ale celor doi copii devin divergente; în epoca de fier viața îi desparte pe cei doi veri, iar părinții accentuează această distanță din motive sociale, repetînd astfel dificultățile pe care le cunoscuseră şi părinții lui Rousseau. Cititorul rămîne cu impresia că de la

o epocă la alta nu se schimbă doar *sistemul de educație*, ci şi statutul social al copilului: el coboară pe scara socială. În epoca de aur el era fiul unic al unui bun cetățean al Genevei; în epoca de fier el apare ca un proletar exploatat şi o haimana abandonată. Succesiunea epocilor prezintă o *declasare* progresivă. De unde şi în restul povestirii ambiția eroului care vrea să-şi regăsească situația socială inițială (ambiție care este prezentată prin chiar *romanul* lui Jean-Jacques de la sfîrşitul cărții I. Dorința lui Rousseau nu este să parvină, ci să *re*vină, nu de a-şi găsi un loc, ci de a-şi *re*găsi locul *său*.

*Apogeul.*

Conform acestor ultime două pagini, Bossey apare mai puțin ca un loc de exil şi mai degrabă ca un loc de întoarcere: descoperirea vieții la țară (a naturii), deschiderea sufletească pentru prietenie. Achizițiile pur sociale sînt prezentate ca neutre (activitatea şcolară, inegalitatea celor doi copii) şi se pare că nimic nu este pierdut în raport cu epoca de aur: sau mai degrabă a fost regăsit ceea ce se pierduse atunci. Se ajunge la un fel de apogeu: «Îmi convenea atît de mult felul în care trăiam la Bossey, încît nu trebuia

decît să dureze ceva mai mult pentru a-mi fixa definitiv caracterul». Ca orice apogeu, acesta este fatalmente urmat de o prăbuşire anunțată. Ne întrebăm deja ce va întrerupe această nouă «perioadă de educație». Grupul «familial» substitutiv este prezentat ca unul perfect armonios, adică neaducînd nici un fel de vicii ale stării sociale degradate: violența (dorința de a face rău) şi amorul propriu. Singurul «defect» pe care îl are Jean-Jacques este o trăsătură de caracter, care însă nu este un viciu: mobilitatea sa, trecerea ciclică de la exaltarea romanilor la apatia romanelor. Ce l-a împiedicat deci pe Rousseau să se «fixeze»?

*Ruptura.*

Există două evenimente dramatice care îl smulg pe copil din starea lui de fericire: bătaia şi pieptenele rupt. Voi analiza aici felul în care aceste două întîmplări, prin bivalența şi legătura lor prefigurează ruptura.[1]

[1]Pentru un comentariu precis al fiecăreia dintre aceste întîmplări, aş trimite pentru prima la «Pedepsirea copiilor», care a apărut anterior, iar pentru cea de-a doua la un studiul intitulat

«Pieptenele rupt» ce urmează să apară în *Poétique*, 1976, nr. 25.

Putem firește să ne întrebăm dacă aceste două întîmplări au existat şi dacă nu sînt doar o considerație de ordin mitic, ca cea pe care Sartre o evocă referitor la Genet:

Fără îndoială că această «întrerupere» nu este uşor de localizat: ea se plimbă după bunul plac şi după miturile lui între cînd avea doisprezece şi paisprezece ani. Nu contează: important este că există. Cel puțin el aşa crede. Viața sa se împarte în două heterogene: înainte şi după drama sfîntă. Se întîmplă deseori într-adevăr ca memoria să condenseze într-un unic moment mitic contingențele şi veşnicele reînceputuri ale unei poveşti personale.[1]

[1]Jean-Paul Sartre, *Sfîntul Genet, actor şi martir*, Paris, editura Gallimard, 1952, pag. 9.

Rousseau la rîndul său ezită într-o versiune şi alta asupra vîrstei lui şi asupra numărului de bătăi. Important este că există o dramă sacră: se

trece de la eternitate la istorie, de la nediferențiere la singularitate, de la inform la ireversibil. Dar această întrerupere surprinde cititorul prin dubla sa complexitate.

a) *În realitate nu există o întrerupere, ci două,* fiecăreia corespunzîndu-i două aspecte ale lecturilor inițiale (ordinea amoroasă; ordinea socială). Cele două întreruperi nu sînt juxtapuse, ci legate între ele într-un mod ciudat. Să citim paragraful de «tranziție»:

Întorcîndu-se astfel la primele mărturii de ființă sensibilă, găsesc elemente care păreau uneori incompatibile, nelăsînd să se ajungă la o unitate care să producă un efect puternic, uniform şi simplu […]

(adică ocazia unei senzualități şi unei afecțiuni din cele mai pure, care să se unească în mod paradoxal în experiența bătăii şi să dea naştere unui personaj fierbinte şi cast în acelaşi timp, aşa cum se credea că ar fi fost Jean-Jacques)

şi mai găseam şi altele, în aparență aceleaşi, […]

(ce înseamnă «în aparență aceleaşi»? Bătaia şi pieptenele au în comun faptul că au survenit odată cu o greşeală (reală sau presupusă) ce a fost urmată de o pedeapsă printr-o bătaie la fund.)

au format printr-un concurs de împrejurări

(aceste «împrejurări» nu sînt aici nişte accesorii, ci esențialul: nedreptatea care îl face pe copil să descopere opacitatea conştiințelor)

nişte combinații atît de diferite

(adică eroismul virtuos spre deosebire de desfrîul cast)

despre care n-am fi bănuit niciodată că ar avea vreo legătură între ele.

Să-mi fie scuzată această lungă interpretare, dar extrem de necesară, pentru că în momentul în care cititorul abordează această tranziție nu-şi dă seama care este cea de-a doua experiență; şi după ce va fi citit urmarea, nu va reveni asupra

tranziției, astfel încît niciodată nu va avea ocazia să vadă clar sofismul pe care se bazează acest paragraf, şi nici să se mire ori să se *întrebe*. Conceptele de asemănare şi de contradicție cu care jonglează Rousseau aici sînt folosite în sensuri diferite la diverse nivele (contradiție *interioară* între cele două sentimente în momentul bătăii; asemănare exterioară a bazei celor două experiențe; diferență profundă a circumstanțelor decisive; contradicție externă a eroismului şi a desfrîului). Cînd reuşim să descurcăm aceste ițe ne dăm seama că nu e nimic extraordinar sau surprinzător, — în afară de sofismul care constă în mirarea existenței a două experiențe care au o trăsătură comună (bătaia) şi multe trăsături diferite, care duc la rezultate diferite!

În analizarea «pedepsirii copiilor» am încercat să arăt că sofismul, departe de a fi un mod de a minți, este un mijloc de a exprima un adevăr foarte complex sau mult prea nou care nu poate fi abordat altfel decît în această manieră indirectă şi voalată. Rousseau vrea să stabilească faptul că există un *raport paradoxal* între cele două experiențe. Latura paradoxală este aici

amplu subliniată, în vreme ce elementul comun (în raport cu care există paradoxul), odată ce este descîlcit textul, se reduce la foarte puțin: toate acestea s-au întîmplat cînd a fost bătut. Această orchestrație nu se justifică decît dacă mai există şi *altceva* în comun între cele două episoade. Dar acest altceva şi-a pierdut graiul pentru totdeauna şi nu şi-l mai poate găsi decît căzînd în sofisme.
Acest altceva este protestul împotriva dorinței. În «Pedepsirea copiilor» am sugerat felul în care revolta împotriva legii s-ar putea manifesta la un alt nivel prin revolta împotriva încălcării legii; imposibila revoltă a dorinței împotriva tabuului sugrumată la nivelul iubirii prin interiorizarea tabuului se manifestă la un alt nivel prin revendicările împotriva nedreptății. Există o deplasare şi o sublimare a revoltei, un transfer de energie de la un nivel la altul. De îndată ce această ipoteză este acceptată, ni se pare edificatoare această frază care altfel n-ar fi decît un sofism jalnic sau o tranziție retorică forțată:

Cine ar fi crezut, bunăoară, că una dintre trăsăturile cele mai viguroase ale sufletului meu

s-a scăldat în acelaşi izvor din care luxura şi moliciunea s-au prelins în sînge?(pag.22, ed. 1969)

Această frază spune esențialul: energia eroică are aceeaşi origine cu pasivitatea afectivă. Nu la nivelul «circumstanțelor», ci la cel al sursei; ceea ce se exprimă la nivelul retoric în limbajul «paradoxului» este de fapt un proces fizic al unui joc de forțe. Imaginea «energiei» evocă tocmai ideea unei forțe puternice care are tendința să se dezvolte direct proporțional cu tensiunea pe care a suportat-o anterior. Odată dezăgăzuită prin exuberanță, energia are tendința să scadă: aceasta duce la o altă metaforă dragă lui Rousseau, cea a *oscilării* căreia trebuie să i se adauge şi ideea de *inerție*.[1]

[1]Pentru ideea oscilării vezi pag. 12 şi pag. 417; pentru cea a inerției pag. 41, în care Rousseau se descrie ca fiind «greu de clintit şi de oprit».

Toate aceste metafore sînt coerente. Ele tind să descrie «caracterul» ca un sistem fizic în care se păstrează energia. Cînd este maltratată dintr-o

parte, ea încearcă o ieşire în partea cealaltă, pe unde poate. Dacă nu întîlneşte contradicții rămîne ca atare. Această analiză fizică a energiei schițată de Rousseau are un aspect extrem de pătrunzător pe care Rousseau nu-l lasă maltratat la diferite nivele, diverse aspecte variate pe care le ia această energie: este aceeaşi forță care apare în spatele activităților celor mai contradictorii. Termenii metaforei subliniază contradicția: această frază contrapune solidul (energia… înmuiată: ideea de oțel) şi lichidul (sursa… curge), aşa cum contrapune răceala (a înmuia înseamnă a răci brusc un metal încins) şi toropeala (desfrîul, moliciunea, sîngele) şi în sens mai larg, energia (viguroasă) pasivității (curge). Aceşti termeni permit în acelaşi timp, prin ambivalența ideii de a înmuia, să se ajungă la *naşterea* contrariilor.

Esențialul spus aici nu e doar legătura dintre cele două întîmplări şi nici dintre cele două trăsături de caracter. Este sursa în care se «înmoaie» orice ideologie a lui Rousseau. Am să arăt ceva mai încolo că ideea insuportabilă de «bunătate naturală» îşi are aici originea. De altfel, ne putem deja face o idee despre contradicțiile pe

care le va antrena această «înmuiere» analizînd valoarea pe care Rousseau o acordă acestor două momente de ruptură.

b)*Fiecare întrerupere este revendicată, dar şi suportată:* cititorul rămîne cu ideea că aceste două evenimente traumatizante nu sînt nenorocirile care i se întîmplă unui copil senin pînă atunci şi nici începutul unui proces de degradare, născut din evenimentele pe care naratorul le regretă. Ele sînt, din contră, ceea ce reprezintă lucrul cel mai drag pe lume, *baza identității sale*. «Şi dacă ar trăi o sută de mii de ani» şi ar trebui să reia această formulă, nu şi-ar dori să fie altfel. Din cele două întîmplări se degajă o atmosferă tulburătoare de voluptate — atît din a doua, cît şi din prima: voluptatea mîniei în egală măsură cu voluptatea abandonului. Din cele două episoade țîşneşte în acelaşi timp descoperirea plăcerii şi revendicarea valorii. Pe moment tulburarea pare mai mare decît restul. Dar cînd lucrurile se clarifică constatăm că aceste întîmplări care i-au revelat copilului *singularitatea* sa l-au făcut în acelaşi timp să construiască un *sistem de valori* care are ca

funcție concilierea ireconciliabilului. Copilul nu face altceva decît să reia la nivelul lui întregul sistem de valori al familiei şi al societății (sistem care tocmai i-a interzis plăcerea şi l-a făcut să cunoască nedreptatea) şi să-şi exprime în *interiorul* acestor sistem plăcerea şi dreptul său pe care le-a descoperit ca fiind în realitate ceea ce acest sistem respingea în afară. De aici vin şi pledoariile care urmează după fiecare întîmplare, apologia paradoxală a *desfrîului* cast şi a *revoltei virtuoase*, două formule care sînt insuportabile forme ale compromisului între revendicare (desfrîu şi revoltă) şi supunere (castitate şi virtute). Întreaga ideologie a lui Rousseau izvorăşte din această contradicție inițială. Este un copil prins în cursă. El nu se va identifica nici cu dorința sa, nici cu legea socială. Ceea ce este *el* cu adevărat este soluția nebunească pe care a inventat-o ca să iasă din încurcătură. Întîmplările care duc la ruptură sînt adevăratul act de naştere al eului său: dacă abstract ruptura ne poate apărea ca o degradare, ea este în realitate în acelaşi timp o *fiziune*, o sursă extraordinară de energie brusc eliberată şi

pusă în serviciul unei munci inverse decît cea de a construi. Şocul este unul punctual: energia degajată pare nesfîrşită. Şi este evident că episodul cu şocul îi va apărea retroactiv ambivalent: ruptura va fi o degradare; care va face necesară o reconstrucție furnizînd energia necesară, astfel şocul devenind sursă de «progres». Intrarea în întîmplare este ireversibilă: dar acest proces ireversibil ia, de îndată ce se declanşează, forma reîntoarcerii. Spărtura ireparabilă duce la o construcție extrem de complexă, care îi poate părea adultului de o valoare mai mare decît blocul mitic neînceput care era înainte. Aici regăsim dialectica între prăbuşire şi progres, aşa cum o schițase Rousseau încă de la *Discurs asupra originii şi cauzelor inegalității dintre oameni*.

Capcană, contradicție, soluție: putem regăsi în acest vocabular utilizat aici analogia pe care o văd între cazul lui Rousseau şi cel al lui Genet, aşa cum l-a analizat Sartre. Este vorba de o simplă analogie. Situațiile sînt diferite, iar soluțiile inventate sînt diametral opuse, dar aparent la fel de absurde, bogate în sofisme şi în răspîntii. E la fel de absurd să vrei să *fii* rău pe

cît este să *fii* bun… Aşa cum este la fel de contradictorie dorința de a împăca aspirațiile eului cu exigența socială care îl condamnă, indiferent că este într-un moment de revoltă sau de supralicitare.
Această reacție foarte complexă față de ruptură explică emoția intensă şi la o analiză voluptuoasă care se degajă din povestirea întîmplărilor, în principiu atît de regretabile. Ea explică totodată aspectul extrem de paradoxal pe care îl ia timpul în întîmplarea cu pieptenele. Ruptura creează întîmplarea: de acum încolo există un înainte şi un după.[1]

[1]Pentru a ilustra acest moment de ruptură, Rousseau l-a folosit motivele creştine ale păcatului originar, pag. 20.

Dar pe măsură ce creează întîmplarea, traumatismul o îngheață pentru totdeauna în momentul său inițial care devine arhetipul *momentului etern*. Copilul nu este scos din această imobilitate a stabilității decît pentru a descoperi imobilitatea rupturii. «Aceste momente îmi vor fi vii în amintire şi de-aş trăi o

sută de mii de ani» (pag. 20). În măsura în care ruptura este în acelaşi timp şi o singularizare a eului, dar şi o conştientizare şi un loc al voluptății şi al violenței, se pare că apogeul evoluției nu este aşa cum îl sugera împărțirea mea inițială, calmul care precede ruptura, ci ruptura în sine.

Cele două întîmplări se termină similar. După o anticipare globală care plasează întreaga existență a lui Rousseau sub semnul în final benefic al rupturii (bătaia: bucurie şi castitate; pieptenele rupt: virtute umbrită şi iubire de dreptate), povestirea se termină în catastrofă: accesele de ruşine ale naratorului şi tăcerea eroului în prezența femeilor iubite pentru bătaie; sfîrşitul paradisului, ucenicia minciunii şi plecarea la Bossey, în cazul piepteneului rupt. Această ultima catastrofă pare definitivă şi iremediabilă. Şi totuşi, chiar în rîndurile imediat următoare ea se şterge şi este depăşită.

*Da capo.*

Fericirea care iese iar la iveală şi este filtrată de memorie. Povestitorul ar vrea cu nostalgie «să reia viața de la capăt». Prima surpriză pentru noi e să vedem că această vîrstă, tulburată de nişte

rupturi aşa de violente, redevine «acea vîrstă fericită». După detaliile citate: «un barometru, un calendar enorm, zmeurişul», ne-am aştepta ca micile povestiri ale acestei vîrste fericite să se transforme în idile, ca cea care se va întîmpla cînd va evoca viața în care este stăpîn pe situație, în cartea a III-a (pag. 122–123). O nouă surpriză: întîmplările povestite sînt exact din aceeaşi categorie ca cele care au dus la rupturile tragice: o poveste scabroasă are ca pandant episodul cu bătaia la fund: povestirea unui conflict în jurul unui «apeduct» are ca pandant conflictul piepteneluí rupt. Două lucruri însă s-au schimbat: mai întîi *tonul* de la tragic, unde adultul poate părea înduioşat, prost sau ridicol pentru faptul că pune la suflet în mod pueril emoțiile copilului care a fost şi care a rămas, trecîndu-se la eroico-comice, unde distincția umoristică aparentă îl antrenează pe cititor într-un joc mult mai subtil al complicității. Pe de altă parte, mai este şi valoarea şi soluționarea conflictelor: am arătat mai înainte că în povestirea cu dra Lambercier care alunecă există o funcție revanşardă a prezentării incidentului.

Şi povestea cu nucul de pe terasă prezintă o răsturnare de situație.
De această dată într-adevăr este vorba de originea unui dezastru produs realmente de copil. Povestirea întîmplării se face înadins cu lentoare: narațiunea umoristică a intenției copiilor este destinată să creeze un suspense romantic care îl obligă pe cititor să le devină complice. Sistemul de prezentare a deznodămîntului este dublu: surpriza descoperirii, în care din nou apar primejdiile transparenței (în manifestarea plăcerilor, copiii vor cere să fie pedepsiți); surpriza metamorfozei de la catastrofă la triumf interior, total diferit de triumful anterior. [1]

[1]În episodul cu pieptenele rupt Rousseau se prezenta a fi «distrus, dar triumfător» (pag. 19).

O oarecare reflecție merită chiar obiectul povestirii în sine: contrapunerea unei sălcii cu un nuc cît toate zilele, o abatere frauduloasă a lichidului vital pentru unul în celălalt; udatul, construirea unui apeduct. Episodul contrapune copiii personajului patern, dl. Lambercier. Toate

amănuntele sugerează o lectură simbolică, neîndoios prea facilă, rivalitatea dintre tată şi fiu exprimîndu-se în jurul atributelor de virilitate. Importantă este întorsătură pe care o ia acest conflict. Exact ca în episodul precedent, adultul pierde controlul comportamentului său. Dra Lambercier alunecă, dl. Lambercier se înfurie într-un mod destul de pueril. Rolurile se inversează: dl. Lambercier distruge cu piciorul canalul respectiv, dovadă a gestului rival; dar în acelaşi timp el dă o valoare de adult gestului rival, luîndu-l pentru o clipă în serios. În această furie puerilă, el botează rigola «apeduct» şi prin acest cuvînt el acceptă intrarea copiilor în vîrsta virilă. Episodul trece de la registrul castrării simbolice la cel al ritualului inițiatic: aparent combătută, identificarea cu tatăl este în final acceptată tacit. Este revelator faptul că în ultimul paragraf înduioşarea lui Rousseau nu se concentrează asupra copacului plantat «în altă parte» prin grija celor doi veri ai săi, ci asupra nucului patern, care nu mai este rivalul cu care se întrecea, ci modelul cu care a recunoscut că vrea să se identifice.

Episodul cu nucul prezintă fantasme ale răzbunării: răsturnări de situații, schimbări de ton. Ultimul din cele patru episoade spune prin unicul mod posibil, respectiv cel al umorului şi al nostalgiei (căci n-a fost decît un incident, nu s-a întîmplat decît odată: reducerea episodului scuză îndrăzneala a ceea ce se spune), dorința de răzbunare şi de protest nu contra unei nedreptăți (pieptenele rupt), cu contra legii şi a celor care o reprezintă.

EPOCA DE ARAMĂ (pag. 24–30)

*Ordinea textului.*

Jean-Jacques este la Geneva, din nou sub tutela unchiului său Bernard. El s-a aflat în această situație doar cîteva luni. A revenit la Geneva în iarna lui 1724–1725 şi la sfîrşitul lui aprilie 1725, cînd a intrat ca ucenic la Ducommun. Tot în intervalul acestor luni trebuie să includem şi primele încercări profesionale ale dlui Masseron, care probabil că au durat cîteva săptămîni. Deci perioada respectivă nu înseamnă «doi sau trei ani», aşa cum i se pare lui Rousseau că-şi aminteşte. Ea nu acoperă perioada cînd avea între zece şi treisprezece ani, ci doar cîteva luni din viața unui băiețel de doisprezece ani şi

jumătate. Rousseau se înşeală asupra duratei şi a datei în acelaşi timp. Care sînt însă *funcțiile* acestei erori? Mai întîi trebuie compensată greşeala referitoare la epoca de argint. Rousseau crede că s-a întors la Bossey la zece ani; el ştie că a intrat ucenic la aproape treisprezece ani şi atunci mobilează cu ceva acest interval. De asemenea vrea să menajeze tranziția dintre «paradis» şi infern, creînd un fel de purgatoriu de palier al degradării. Această perioadă neclară şi goală este fără îndoială evaluată fantezist din punct de vedere cronologic.

Greşeala este şi mai de înțeles de îndată ce nu mai raționăm, invocînd doar mecanismele memoriei. Structura poveştii cerea în sine să se facă o asemenea eroare: din perspectiva unui progres continuu era necesară o etapă intermediară. Aceste cîteva luni se mută şi se dilată pentru a deveni ocazia unei povestiri care dovedeşte o evoluție care vom constata mai tîrziu că este în acelaşi timp o formă de degradare şi de dezvoltare.

Povestirea este mult mai scurtă decît cea a epocii de argint: cinci pagini. Principiul compoziției circulare respectat în cele două epoci precedente

se regăseşte şi aici, dar redus la un procedeu narativ folosit pentru a începe şi a încheia întîmplarea (neapărînd deloc la nivelul tematic). La nivelul evenimentelor, această epocă este definită prin aşteptarea unei hotărîri privitoare la orientarea sa profesională, ceea ce deschide o nouă paranteză pe care o va închide în momentul în care intră ca ucenic. [1]

[1]Cf. pag. 24–25: «aşteptînd să se ia o hotărîre în legătură cu ce vor face cu mine», şi pag. 30: «După îndelungi deliberări…».

Această aşteptare este interpretată de către narator ca o perioadă de *timp pierdut*[2]

[2]Cf. pag. 25: «aproape pierzîndu-mi timpul» şi pag. 30: «Şi astfel s-a pierdut cu fleacuri cea mai prețioasă perioadă a copilăriei mele».

De ce este acest timp «pierdut»? Pentru a înțelege aceasta trebuie să ne amintim de teoriile din *Émile*[3]

[3]*Émile*, IV, pag. 427.

Ultima perioadă a copilăriei, cea care precede pubertatea, este cea mai propice uceniciei intelectuale: un moment foarte scurt în care individul are deja forță de adult fără să aibă însă nevoile sale (sexuale), deținînd o energie debordantă pe care şi-o poate folosi învățînd. Dînd deoparte începutul şi sfîrşitul, ordinea cronologică nu are nici un rol în ansamblul povestirii, care în mare este împărțit în două momente (prietenia, iubirea); el reapare doar în interiorul fiecărui moment pentru a duce la o evoluție care de fiecare dată se termină prin diverse forme de «catastrofe» (persecuția vărului Bernard; darea în vileag a legăturilor cu dra Goton; infidelitatea față de dra Vulson). Ordinea este firește tematică, aşa cum o subliniază şi legătura principală. [4]

[4]«Iată-mă deja pe post de cavaler în toată regula, nu-mi mai lipsea decît să am şi o Doamnă: avui două. .» (pag. 26).(pag 32, ed 1969)

Această ordine nu poate fi înțeleasă decît în raport cu temele evocate în epocile precedente.

«Lanțurile de afecțiuni secrete» care pornesc de la origini încep aici să se diferențieze, să se amestece, să țească o pînză, un desen complex. Ordinea povestirii, inclusiv atunci cînd se referă la o degradare pe planul valorii, efectuează o trecere progresivă de la simplu la complex, ducînd la un montaj progresiv al personalității, o țesere a diverselor fire. Nu ne va fi greu să urmărim această demonstrație, şi asta din două motive. Principiul alcătuirii personalității ne-a fost dat încă de la început (prin contradicție); modurile de alcătuire ale povestirii subliniază paralelismul şi antiteza.

Spre deosebire de epoca de argint, cea de aramă nu conține nici o întîmplare *dezvoltată* pe larg; sînt doar cîteva întîmplări punctuale care ilustrează fazele evoluției prieteniei şi iubirii. Analiza sau pasajele iterative dau povestirii un ritm de plăcere fără vreo ruptură violentă. Dar de-a lungul acestei povestiri destul de destinse înmulțirea semnelor indică atît degradarea vieții sociale a copilului, cît şi maturizarea vieții sale afective. Nu mai este vorba aici de un copil, ci deja de un adult în miniatură.

*Prietenia.*

Prima parte a textului reia şi ţese aceleaşi teme ca şi prima parte a epocii de argint (muncă şi timp liber, situaţie socială, prietenie), adăugînd tema eroică, apărarea lui Barnâ Bredanna, ceea ce corespunde urmării episodului cu pieptenele rupt. Oare situaţia este staţionară? Nu. Există degradare: dar deocamdată această degradare nu pare a fi legată de drama de la Bossey. Ea provine înainte de toate din schimbarea de statut social a copilului şi din nou din schimbarea de *educaţie*. Pentru prima dată educatorii sînt *acuzaţi*. Unchiul şi mătuşa Bernard se contrapun tatălui şi mătuşii Suzon: plăcerea sau excesele habotnice îi îndepărtează de orice entuziasm educativ. Copiii sînt lăsaţi de capul lor: dacă asta nu duce la catastrofe este doar meritul efectelor benefice ale educaţiei anterioare. [1]

[1]Cf. pag. 26. Acest argument de altfel contravine celui care va fi folosit în epoca de fier (pag. 31), unde Rousseau spune: «Trebuie că, în ciuda unei educaţii dintre cele mai oneste, am eu o înclinaţie spre a degenera…».

Rolul educatorilor va consta deci aici în a-l face pe copil să-şi piardă timpul şi apoi a-i hotărî o orientare profesională dezastruoasă.
Dar şi încasarea banilor. Pentru prima dată apare problema banilor în povestire. Rousseau sugerează ipocrizia unchiului său: copilul are prea puțini bani ca să facă o şcoală superioară: astfel este lăsat să vegeteze, fiindu-i interzis un viitor, aşa cum este prevăzut cel pentru vărul său. Dar are totuşi suficienți bani ca să fie ținut acasă, plătindu-i «aşa cum se cuvine o pensie considerabilă»! O acuzație voalată şi fără îndoială nejustificată (Rousseau n-a rămas decît cîteva săptămîni sau maximum cîteva luni la unchiul său) dar care este semnul unei treziri de conştiință asupra decăderii sociale.
Neglijența educatorilor are o altă consecință. În toate relațiile, iubirile sau conflictele, Jean-Jacques se adresa pînă acum personajelor cu funcție parentală. În epoca de aramă «părinții» nu mai sînt evocați decît în dimensiunea lor pedagogică, la început şi la sfîrşit; în rest ei dispar complet din scenă. Pentru prima dată conflictele şi iubirile copilului vor avea ca obiect parteneri *din afara* familiei, ceea ce îl va face pe

copil să descopere *răutatea socială* (persecuția, bîrfa, minciuna), despre care nu aflase pînă acum decît prin fuga tatălui său, persecutat de căpitanul Gautier.

În acest climat de degradare socială este un miracol faptul că mai există şi elemente care încă nu s-au degradat. Rousseau insistă asupra timpului liber, care nu degenerează în lenevie şi asupra prieteniei idilice, de durată. Există şi două puncte în care apare chiar o formă de progres:

—Dezvoltarea activităților ludice (imitații cu marionete, ale predicilor etc.), care continuă comportamentul imitației schițate în epoca de aur (Scevola) şi a epocii de argint (salcia): dar de data aceasta nu mai e vorba de imitarea adulților pe post de *creatori de imaginar*. Această inițiere în activitatea de autor se va regăsi la sfîrşitul epocii de fier, cu ocazia visare fabulatorie; sub forma sa magică puerilă, acest comportament va duce la catastrofa concertului de la Lausanne (cartea IV), iar sub formă adultă la scriitorul Rousseau. Romanul este permanent la orizont.

Rolul de justițiar: este latura «romană». În epoca de aur eroismul nu se poate exprima decît în imaginar (Scevola); în epoca de argint eroismul porneşte pe două căi diferite, dar care au aceleaşi caracteristici, respectiv de a fi egoiste: indignarea în fața nedreptății căreia îi este supus (pieptenele rupt), mîndria în fața recunoaşterii propriei sale puteri (salcia şi nucul); aici pentru prima dată eroismul are ocazia să se manifeste în real şi în avantajul altcuiva, dar asta şi pentru că băiatul a descoperit o societate rea. *Barnâ Bredanna* este modelul persecuțiilor şi lapidărilor viitoare. Eroismul nu se poate exercita decît într-un univers degradat. [1]

[1]Fără îndoială că acest fragment este cel în care Rousseau a avut ocazia să povestească cele două întîmplări pe care le-a omis cu bună ştiință, pentru că erau prea dezonorante pentru el: degetele strivite de tînărul Fazy şi ciocanul primit în cap (*A Patra Promenadă*, pag. 1036–1038). Aceste întîmplări categoric «romane» dădeau dovadă de generozitate şi de prietenie sau eventual o lectură mai puțin naivă putea chiar să descopere ciudata complicitate a

victimei cu călăul său. Nu este vorba de un pact masochist, ci de cu totul altceva: copilul simpatizează cu călăul şi se *identifică* lui de îndată ce călăul devine un vinovat ce poate fi demascat şi pedepsit pe nedrept (pentru că ambele întîmplări găsesc oarecari justificări călăilor). Este acelaşi mecanism ca în cartea a VIII-a, cînd Rousseau se teme ca impostorul care pretinde că-l cunoaşte să nu fie demascat (pag. 377).
Probabil că tocmai din cauza acestei ambiguități şi ca să nu se laude, Rousseau a suprimat aceste episoade. În epoca de aramă nu se pune problema de generozitate: culpabilitatea va apărea mai tîrziu în întîmplarea cu funda lui Marion.

*Tranziția.*
Rousseau subliniază cu un umor cam apăsat analogia între structura epocii de aramă şi cea a epocilor precedente. Totul porneşte de la lectura romanelor, situîndu-se între Don Quijote şi Dulcineea:

Iată-mă deci cavaler medieval…

Aceasta este latura romanică eroică. «Deja» îşi manifestă mîndria dincolo de umor. Deja: — acest adverb (şi această tranziție) permit să se remarce contradicția interioară (cele două mişcări inverse) în dezolvarea povestirii: nostalgia şi satisfacția. O întreagă parte din organizarea textului subliniază degradarea, căderea de foarte de sus, de la perfecțiune şi fericire firească; o altă parte salută, pe măsură ce apare în povestire, trăsăturile principale ale eului actual, eu ce reiese din această degradare. Contradicția nu este totală evident, avînd în vedere că acest eu reacționează în felul său în raport cu degradarea. Dar Rousseau, ca şi mulți alți autobiografi, trăieşte bucuria de a se recunoaşte («deja»), ceea ce arată că în ciuda nostalgiei sale, nu şi-ar fi dorit pentru nimic în lume să fie altul decît este. Ireversibilitatea rupturii poate că nici nu este un rău atît de mare: oare ruptura nu este forma cea mai intimă şi cea mai profundă a unei legături? Mişcarea generală a textului nu este deci una de degradare. Nici măcar aşa cum spuneam un pic cam grosolan mai înainte, asocierea dintre două mişcări

contradictorii (pe care le presupunem a fi juxtapuse şi fără legătură); este de fapt vorba despre o *metamorfoză*. Toate elementele se înscriu în două registre în acelaşi timp: produse prin ruptură, în raport cu valoarea anterioară, ele sînt în acelaşi timp sursa unei valori prezente. Schimbarea de decor se face sub ochii noştri. Tot aşa cum, cînd natura e distrusă de societate, ea se răzbună pe această distrugere prin elaborarea unor forme complexe (trăsăturile eului actual), ambigue, dar sfinte.
Acest lucru este foarte vizibil în tonul acestei tranziții. Dacă în cel mai rău caz eroismul poate părea un curaj, cititorului îi va fi mult mai greu să recunoască că are de ce să fie mîndru, că toată viața şi-a petrecut-o între iubirea intelectuală şi cea a «întîlnirilor între patru ochi foarte vii» cu dra Goton. Ori tonul rămîne mereu acelaşi:

Pentru a fi un cavaler în toată regula, nu-mi mai lipsea decît să am şi o Doamnă: avui două.(pag 32, ed 1969)

După romani, romanele; după urmările pieptenului rupt, urmările bătăilor la fund.

Foarte lungul episod referitor la cele două domnişoare nu e altceva decît principala consecință a episodului cu bătaia.
*Iubirea.*
Această prezentare ocupă trei pagini mari şi îl lasă destul de sceptic pe cititor. Nu atît că aventurile ar fi inventate sau exagerate: două pasaje arată că cele două femei încă trăiesc în momentul în care se face narațiunea. [1]

[1]În ceea ce o priveşte pe dra Goton, povestitorul declară că avea «un chip greu de uitat şi îmi amintesc încă, poate chiar prea des, pentru un bătrîn nebun ca mine» (pag. 27); în ceea ce o priveşte pe dr. de Vulson, episodul cu plimbarea pe lac (pag. 29) dovedeşte realitatea sentimentelor pe care ea le-a inspirat.

Dar puținele precizări, raritatea amintirilor povestite şi mai ales unduirea discursului care încearcă să stabilească prin analize generale, paralele şi contrapuneri, totul îi arată limpede cititorului că episoadele reale au fost metamorfozate în arhetipuri şi că Rousseau a proiectat asupra lor retroactiv şi intenționat o

problematică nedescoperită în momentul acela şi care nu se adapta decît în parte.
Aici logica şi nevoile de demonstraţie par să fi cîştigat teren în detrimentul datelor propriu-zise ale amintirii. Dra de Vulson şi dra Goton sînt folosite pentru a descrie principala consecinţă a bătăii, adică cea de-a doua verigă a acestui lanţ afectiv. Importantă este *împărţirea*, datorată imposibilităţii de a avea pentru aceeaşi persoană şi *dorinţă* şi *iubire*. Deşi Rousseau nu o spune, aceasta este consecinţa imediată a *celei de-a doua bătăi*: lecţia tacită dată de dra Lambercier a fost bine înţeleasă, iar tabuul a fost interiorizat. Sigur că afecţiunile «erau conţinute în ele însele» — dar trebuia ca dorinţa astfel expulzată să fie satisfăcută altfel. De aici împărţirea în două: iubirea — afecţiune arzătoare şi castă, şi mărturisită; şi satisfacţia sexuală secretă, reală, ca pentru dra Goton, pe care o solicitase zadarnic la Torino şi în final solitarul care va fi pentru tot restul vieţii Rousseau însoţit de masturbare. Între cele două lanţuri ruptura este totală; ele coexistă fără să comunice, fără să se atingă, în ciuda totalei lor diferenţe (adică *datorită* acestei totale diferenţe). Rousseau o

descrie admirabil, ca şi cum ar înțelege originea acestui comportament împărțit. Este chiar mîndru ca de o singularitate personală din care n-a avut decît de cîştigat multă fericire. În momentul în care chiar scrie aceste rînduri, împărțirea îl linişteşte în raport cu angoasa pe care o aduce o convergență bruscă a dorinței şi a iubirii uneia şi aceleiaşi persoane. Ca narator, el organizează o contrapunere *prea* sistematică. Distincția fiind astfel stabilită, ea nu va fi compromisă decît de două ori şi de fiecare dată din pricina unor emoții extrem de violente: odată într-un sentiment cumplit de frică şi printre lacrimi (cartea a V-a, cînd «Mama» îl inițiază), şi a doua oară în delir şi entuziasm (cartea a XI-a). Spunem «compromisă»: pentru că şi în cazul drei d'Houdetot nu este posibilă alăturarea de plăcere şi iubire pentru aceeaşi persoană decît printr-un *comportament* împărțit al lui Rousseau, de o mare rea credință în acest comportament repetitiv, fiind narațiunea poveştii.
Această lungă secvență are deci o funcție capitală în «lanțul» iubirii: ea se află acolo pentru a stabili o legătură între experiența inițială a bătăii şi *toate* experiențele ulterioare

care pregătesc un comportament divizat care se va permanentiza din cartea a II-a pînă în cartea a VIII-a, căci abia în cartea a XI-a se poate realiza unificarea dintre dorință şi iubire. Împărțirea între dorință şi iubire expusă aici într-o manieră destul de complezentă va deveni brusc în cartea a XI-a o formă de regret:

Cum pot oare viile şi continuile avînturi pornite dintr-o inimă simțitoare să-l lase să se ocupe cu atît de mici griji pentru persoana proprie? (pag. 426) (pag.323din ed.EPL, 1969)

Aici vorbeşte personajul: căci după ce am citit cartea I presupunem că naratorul din *Confesiuni* are deja o vagă bănuială despre ce «se putea». Schema pe care ne-o propune încă din cartea I este cea a unei experiențe complexe în care iubirea şi plăcerea se contopesc, dar sînt doborîte de interdicții: pentru a păstra iubirea trebuie să se renunțe la plăcere (dra Lambercier). Toate experiențele ulterioare vor acționa pe de o parte pe această disociere, alegînd motive diferite pentru satisfacția sexuală şi cea sufletească; pe de altă parte, de cîte ori se va

implica sufleteşte, comportamentul lui va fi astfel împărțit încît să cuprindă senzualitatea. Chiar şi aventura cu dra d'Houdetot nu scapă de această lege, în ciuda reconcilierii pe care a văzut-o în ea Rousseau.
Funcția capitală a episodului prezent se vede în măsura în care Rousseau a încercat, în amonte, să sublinieze tot ceea ce această împărțire îi datorează drei Lambercier, iar în aval să pregătească iubirile împărțite şi paradoxale, în special cea cu Mama. Dezvoltarea laborioasă a acestei paralele este mijlocul prin care se stabilesc toate aceste conexiuni.
*Legătura în amonte.* Ea pare izbitoare în pasajul următor.

Mă temeam în aceeaşi măsură să nu le displac; dar eram mai binevoitor cu una,şi mai puțin supus față de cealaltă . Pentru nimic în lume n-aş fi vrut s-o supăr pe dra de Vulson, dar dacă dra Goton mi-ar fi poruncit să mă arunc în flăcări, cred că aş fi făcut-o pe loc. (pag. 28–29)
(pag.35-36, ed. 1969)

Cele două sentimente contradictorii adresate aceleaşi persoane şi pe care le avea copilul în urma primei bătăi (teama de supărare, dorința de a fi pedepsit) se află distincte şi reportate asupra a două persoane diferite: «pentru nimic în lume» (adică: nici măcar pentru a cunoaşte plăcerea»); «n-aş fi vrut s-o supăr pe dra de Vulson» — ne aminteşte de «doar de teama de a nu o supăra pe dra Lambercier» (pag. 15); supunerea entuziastă în fața pedepsei (prezentată aici sub forma unui holocaust voluntar aminteşte în mod ciudat de episodul Scevola…) şi totodată dorința de a fi supus aceluiaşi tratament «de aceeaşi persoană». Dra Goton de altfel este întru totul de partea profesoarei severe: rolul său este «să facă pe profesoara», adică înțelegem din aluzii că şi ea pedepseşte cu bătaia. «Aerul său impunător şi mîndru» corespunde cu «autoritatea» drei Lambercier.

*Legătura în aval.* În afară de împărțirea celor două serii, restul este destul de stîngaci pregătit, şi mai ales legătura cu Mama. Neîndemînarea constă în aceea că legăturile sînt foarte diferite: gluma copilărească şi plăcerea pur socială care se leagă de episodul Vulson sînt în discordanță

totală cu spontaneitatea şi atmosfera intimă a raporturilor cu dna de Warens şi chiar ne fac să ne îndoim de sinceritatea acestei apropieri. Toate acestea duc într-un singur punct capital: «Mîngîierile îmi erau tare dragi sufleteşte, şi nu trupeşte. Eram familiarizat cu ea, fără ca asta să însemne urmări neplăcute pentru mine; imaginația nu-mi cerea mai mult decît ea îmi dădea». Acest fragment pregăteşte latura extraordinară a iubirii pentru dna de Warens — sentiment pe care în cartea a III-a Rousseau îl prezintă ca superior iubirii [1]

[1]Pag. 104 şi pag. 106–109.

— şi repulsia extraordinară pe care i-o stîrneşte gîndul de a se contopi cu ea[2]

[2]Pag. 194–195. Este de mirare felul în care Rousseau foloseşte în trei rînduri adverbul *«impunément»* (fără urmări neplăcute), pag. 28, 195 şi 445. Aceasta e de fapt o formulă pudică pentru a spune «fără ejaculare». Folosirea sa este deplasată în cartea I, unde este vorba de un copil de doisprezece ani cu o pubertate tîrzie: se

explică mai bine dacă presupunem că naratorul se gîndeşte de fapt la dna de Warens.

Dar legătura în aval se manifestă şi în privința drei Goton: starea generală de tulburare care duce pînă la palpitații şi risc de leşinuri şi care este descrisă aici este exact ceea ce va descrie în cazul dnei d'Houdetot (pag. 445), drept care presupunem că cel de-al doilea episod i-a servit ca model celui dintîi.
În ceea ce priveşte finalul celor două episoade care «trebuiau întotdeauna să aibă un aer puțin romantic», el ne anunță două aspecte ale rupturii de dna d'Houdetot: tensiunea socială descoperind şi interzicînd legătura şi jocul dublu al interesatei care îi este de fapt fidelă lui Saint-Lambert.
Alte asemănări intenționate se pot uşor remarca şi ele. Esențialul nu constă în cutare sau cutare analogie, ci în maniera în care este legat episodul între *amonte* şi *aval*, permițînd să lege prin intermediul lui *toate* episoadele amoroase sau sexuale din *Confesiuni* celui cu dra Lambercier ca unică şi contradictorie origine.
*Bilanț.*

Această epocă de tranziție oare se pierde în «nerozii»? Da, pe plan pedagogic; nerozia constă aici în faptul că, deja exilat din paradis, el se confruntă pentru prima dată cu celălalt, Jean-Jacques descriindu-se ca o caricatură de adult. Domină ideea unui *joc* care nu se mai poate adapta. Dar în afară de asta trăsăturile de caracter pe care singur şi le acordă sînt stimabile: prietenia durează, se dezvoltă creația imitativă, apare eroismul, începe să se schițeze ambiguitatea unei vieți amoroase de care în sfîrşit pare mulțumit. Dar părinții au dispărut, iar societatea apare cu cele două tare ale ei: *inegalitatea* (care se manifestă pentru prima dată prin bani) şi *răutatea* (persecuția, nedreptatea, minciuna). Mai ales: acel timp pierdut care este în acelaşi timp prea scurt, pentru că e vorba de un simplu antract, un preludiu pentru adevărata intrare în universul social, adică în epoca de fier.

EPOCA DE FIER (pag. 30–41)

*Ordinea textului.* Povestea cuprinde trei ani (aprilie 1725–martie 1728), între treisprezece şi şaisprezece ani. Nu există puncte de reper în text, doar că unul dintre ani s-a petrecut înainte ca Jean-Jacques să înceapă să fure (pag. 32).

Spre deosebire de cele trei epoci dinainte, structura principală a povestirii este de această dată cronologică, şi nu tematică. Este o întîmplare care ni se povesteşte, expunîndu-ni-se succesiv fazele unei evoluții. Această structură este uneori mascată de amploarea digresiunilor explicative şi de fragmentul de autoportret pe care îl includ; dar cititorul simte prea bine că de astă dată el urmăreşte din interior înlănțuirea unui proces care pînă atunci nu a fost vizibil decît la nivelul înlănțuirii fragmentelor respective. Înlănțuirea cronologică însă nu înseamnă o simplă linie de dezvoltare. Niciunde nu se sesizează mai bine ca aici dubla mişcare simultană şi contradictorie a textului (deteriorare/progres). Nu este doar o suită diacronică a deteriorării şi a progresului. [1]

[1]O prăbuşire foarte clară este între pag. 30 şi 39, după care se urcă iar de la pag. 39 la 41.

De la un capăt la altul al epocii de fier, evoluția este de o manieră complexă. Acest lucru se datorează faptului că textul se supune simultan

unor două exigențe contradictorii: *demonstrarea* unei teze şi *apologia* personală.
(a) *Demonstrarea: tirania este cea care generează vicii.* Minciuna, furtul, josnicia sînt rezultatele sclaviei.[2]

[2]Pag. 30–32.

Această teză este expusă pe larg: cu această ocazie Rousseau oferă cheia povestirii sale împărțită în patru faze pe baza cărora am făcut propria mea analiză. Pentru ca demonstrația să fie completă ar trebui ca Jean-Jacques să fi devenit un ştrengar. Sigur că e greu de crezut aşa ceva. Şi totuşi pretinde că ar fi ajuns «un mic şnapan». [1]

[1]Pag. 39.

Imediat adaugă «Şi totuşi…». De fapt acest «şi totuşi» e departe de a fi o surpriză. De la începutul acestui fragment a aplicat un alt sistem:
(b) *Apologia: bunătatea naturală persistă în Jean-Jacques.* Pentru cele cîteva semne de

deteriorare a cărei răspundere îi revine societății întîlnim numeroase semne de împotrivire şi de regenerare al căror merit este natura puternică datorată educației inițiale. Deteriorată şi contrariată, bunătatea naturală se manifestă prin apariția unor comportamente contradictorii, a unor bizarerii, a unor fugi: adică comportamente condamnate de societate. Dar evident că aceste comportamente inadaptate sînt puse în valoare de Rousseau pentru că tocmai este vina imperfecțiunii acestei societăți şi prin aceste comportamente bunătatea naturală îşi croieşte o cale de ieşire. Contradicția şi inadaptarea sînt categoric o deteriorare în raport cu stările anterioare, dar totuşi şi o reacție şi un progres în raport cu statutul de sclav pe care şi l-a impus în copilărie. În funcție de punctul de vedere pe care îl adoptăm, aceste comportamente sînt o formă de deteriorare sau de progres, de exil sau de reîntoarcere.

Utilizarea simultană a acestor două sisteme explică contradicțiile flagrante ale istorisirii epocii de fier. Pentru a demonstra sistemul (a), trebuie ca această prăbuşire să fie una brutală: «căci am ajuns foarte repede aici, fără nici o

osteneală, şi niciodată un Cezar atît de precoce nu deveni atît de curînd Laridon. [2]»;

[2]Pag. 31.

Pentru a demonstra sistemul (b), trebuie ca această prăbuşire să fie lentă şi progresivă: «Am rămas peste un an la stăpînul meu fără a mă hotărî ce să fac». [3]

[3]Pag. 32.

În acelaşi fel, pentru a demonstra (a), această prăbuşire trebuie să fie totală («josnicia unui şnapan»); pentru a demonstra (b) trebuie să fie doar parțială: «Şi totuşi preluînd viciile stării mele, mi-a fost imposibil să le prind gustul[4]».

[4]Pag. 39.

Ceea ce este o contradicție la nivelul discursului naratorului devine conflict şi împotrivire la nivelul poveştii eroului. Formulele extreme legate de acest sistem (a) reprezintă ce ar fi trebuit să se întîmple, — dar nu s-a întîmplat din pricina existenței sistemului (b); de îndată ce

demonstrația pare astfel bine expusă, apologia se dezvoltă şi distruge efectele extreme. Dar nu trebuie să credem că ar fi vorba de o procedură ca de o avocatură, de trucaje sau artificii. Exact ca în cazul analizei dotării pe care i-o dă dra Lambercier, este departe de a fi o sursă de artificii, apologia generînd o cercetare psihologică originală. Încercînd să arate ce înseamnă menținerea «bunătății naturale» care generează comportamente contradictorii, Rousseau analizează toate comportamentele *în propria lor logică*, preluînd de la originile sale încercarea de a solicita iubire, dar şi dorința: astfel psihologia copilului hoț amintește analizele inițiale ale *Sfîntului Genet* de Sartre. Din această nouă perspectivă toate comportamentele ciudate, contradictorii sau asociale devin atît tot atîtea semne negative ale valorii lor pe care societatea le sufocă. Revendicarea (e drept că încă jenată) a acestor «defecte» presupune pentru narator o condamnare a societății care îl condamnă. Pentru erou aceste defecte devin dacă nu chiar virtuți măcar semnul împotrivirii sale în raport cu sistemul social; pe lîngă «drumurile» deteriorării

căreia îi este supus, mai există şi drumurile paradoxale ale regenerării, şi deci ale unei forme de progres.
Trebuiau descurcate aceste două fire pentru a urmări meandrele fazelor epocii de fier. Era de asemenea necesar de văzut transformarea peisajului uman în raport cu epoca precedentă. Nu numai că este o dispariție totală a familiei, dar şi a oricărei relații de prietenie sau de iubire cu toată lumea. Nu există nici o figură feminină: în ceea ce priveşte prietenia cu vărul Bernard, nu se mai pune problema şi vom şti de ce atunci cînd Rousseau va ține un discurs funerar. [1]

[1]Pag. 42.

Nu mai este nimeni: epoca de fier este un enorm deşert uman. Singurele figuri: tiranul Ducommun, hoțul Verrat, codoaşa-librăreasă Tribu, primele siluete picareşti ale acestei societăți obişnuite (adică rea pentru că este alienată) şi al cărei erou (inadaptat pentru că e bun) va întîlni nenumărate eşantioane. În fața acestui gol total ce se va întîmpla cu sufletul sensibil al lui Jean-Jacques? «Să fiu iubit de tot

ceea ce mă înconjura era cea mai puternică dorință a mea».[2]

[2]Pag. 14.

În absența oricărei persoane, relația cu obiectele devine capitală. Ea va servi de «înlocuitor» al afecțiunii care lipseşte. De aici se ajunge la un fel de regresie la faza «orală», la alimente. Oare mîncarea este în locul *celuilalt*, să fie o regresie substitutivă care nu se poate spune că nu are nici o legătură cu «înlocuitorul periculos», toate acestea le sugerează însuşi Rousseau: «Nu m-am ocupat de gura mea decît atunci cînd inima mea n-avea ce face.» [3]

[3]Pag. 35. Pentru raporturile stabilite de Rousseau între lectură şi masturbare, cf. pag. 40; iar între lectură şi hrană pag. 269. Asupra atitudinii lui Rousseau în raport cu hrana, vezi studiul lui Jean-Claude Bonnet, «Sistemul bucătăriei şi al meselor la Rousseau» (*Poétique*, 1975, nr. 22).

Obiectele, hrana şi apoi lectura vor îndeplini aceeaşi funcție de înlocuitor al iubirii dispărute.

Dacă vrem putem considera că este în plan simbolic ca *dar* din partea persoanei care iubeşte, ca semn al dragostei sale (exact ca în momentul bătăii). Dar totul merge la un loc. Odată cu cel care dăruieşte dispare şi darul. Ucenicul trăieşte într-o lipsă completă: ceea ce nu i se mai dă încearcă să ia singur. Dacă nu putem să furăm un sentiment (deşi comportamentele masochiste nu sînt departe de asta), putem fura obiecte ce pot fi identificate cu acest sentiment. Devine hoț din lăcomie, dar lăcomia apare din lipsă de iubire. La originea furtului se află o iubire frustrată, un suflet sensibil.

Această relație tăcută în raport cu obiectul care ține loc de iubire nu tolerează nici o meditație; Rousseau are intenția să arate prea bine că nu există nici o legătură între furt aşa cum îl practică el ca un gest naiv de iubire fondat ca ultim resort pe *valoarea afectivă* a obiectului furat şi furtul care se practică în societatea cea rea şi care are ca scop final *puterea socială* reprezentată de bani. Lipsit de iubire, exploatat din punct de vedere economic, copilul nu se va lăsa însă pradă total găinăriilor; chiar şi gesturile

care par o deteriorare arată de fapt prezența bunătății naturale. Prin lăcomie, furt, lectură, visare, fugă este același protest legitim al dorinței care a găsit această cale de exprimare. *Etapele.* Jean-Jacques este mai întîi orientat către o meserie. Nu numai din punct de vedere social există o prăbuşire semnificativă, dar şi din punct de vedere intelectual. Este considerat incapabil, un «catîr», judecată pentru care îi va trebui multă vreme ca să-şi revină. [1]

[1]Cf. protestele sale, pag. 113; şi pag. 363, el mărturiseşte că îndoiala asupra talentului său l-a urmărit pînă la reuşita cu primul *discurs*.

Reorientat după un eşec umilitor, el învață o meserie care îi place, dar cu un mentor pe care îl detestă. Un prim paragraf prezintă prăbuşirea drept imediată şi totală; dar în restul textului va nuanța acest tablou. Rousseau stabileşte răspunderile: nedreptatea şi violența stăpînului generează viciile ucenicului [2];

[2]Pag. 31–32. Acest fragment corespunde textelor inițiale ale epocii de argint şi de aramă.

şi Jean-Jacques a rezistat un an înainte să se apuce să fure. Există două episoade care vor arăta prăbuşirea sa progresivă în patima furatului. Întîmplarea cu sparanghelul subliniază faptul că există «nişte sentimente bune, dar care sînt prost dirijate şi astfel copiii vor fi determinați să facă primul pas greşit» şi în contrapartidă candoarea lui Jean-Jacques în raport cu odioasa laşitate a dlui Verrat, căruia povestitorul îi împrumută pur ipotetic exact atitudinea pe care Jean-Jacques o va avea în fața lui Marion în cartea II. Odată reluat acest obicei, Rousseau ne povesteşte un furt de rutină povestea cu merele. [1]

[1]Pag. 33–34.

Tehnica anecdotei este similară celei folosite cînd cu nucul de pe terasă, ceea ce-l face pe cititor complice («Sărmane cititor, împărtăşeşte-mi suferința profundă») şi care dovedeşte încă o dată naivitatea lui Jean-Jacques (n-a prevăzut că se va trăda). Datorită acestor două întîmplări cititorul a fost determinat să recunoască faptul că

n-ar fi vorba decît de nişte «ştrengării». Rousseau profită de această indulgență față de copil pentru a o extinde asupra tuturor comportamentelor similare din viața sa de adult: într-o enormă digresiune[2]

[2]Pag. 35–39.

el analizează dintr-odată întreaga sa relație cu alimentele şi cu banii, ca în final să scoată la iveală faptul că întotdeauna comportamentul său în această direcție demonstrează bunătate (senzualitate naivă, imediată şi gustul pentru independență), contradicțiile şi bizareriile fiind consecința condițiilor deteriorate ale vieții sociale. Această foarte lungă analiză, complet atemporală, dă impresia că povestirea se întrerupe: de fapt ea joacă un rol de metamorfoză. Ea va *inversa* sensul evoluției la nivelul povestirii. În momentul în care începea digresiunea, copilul era pe o pantă descendentă. Se instala comod în acest obicei de a fura; cînd patru pagini mai încolo copilul reapare, el se află pe o pantă urcătoare: încearcă să-şi depăşească acea condiție de simplu ucenic. Noul personaj

care apare atunci pare extrem de matur în raport cu hoțul naiv de care tocmai ne despărțisem; ceea ce ni se spune aici mult prea rapid, dar fără îndoială esențial este că el s-a *plictisit*, adică a devenit conştient de gol şi că nu a acceptat alienarea, respectiv această mască insuportabilă de iubire la care va apela pentru multă vreme. [3]

[3]Cf. în cartea V, pag. 219: «Ardeam deci de iubire, deşi nu exista persoana». În cartea XI, pag. 416, 426 şi 427, golul şi nemulțumirea sînt evocate în termeni asemănători.

Începînd din acest moment se va produce extrem de rapid o reîntoarcere spre originea pierdută. De la începutul cărții I a existat povestea subiacentă a eroului; de acum înainte îl vom vedea reacționînd şi construindu-şi el însuşi destinul, inventîndu-şi o ieşire. Cele trei pagini unde este evocată această violentă reacție[4]

[4]Pag. 39–41.

sînt fără îndoială cea mai importantă legătură din *Confesiuni*: microcosmosul cărții I se închide în

el însuşi, dar şi în aval, se anunţă la nivelul macrocosmosului, această altă «revenire» care va fi cartea XI. Acest final de ucenicie pare să povestească în lumina şederii la Hermitage şi a scrierii *Noii Heeloize*. Prima flacără a pubertăţii şi ultimul amor sînt evocate în termeni asemănători, în aşa fel încît unul îl anunţă pe celălalt.
Prima mişcare (nebunia cititului) pare a fi o întoarcere în timp: efectele deteriorării sociale sînt brusc şterse (el este *vindecat* de furt); şi contactul cu marea pasiune a epocii de aur se regăseşte, respectiv în lectură, în vreme ce epoca de fier a fost definită la început ca o ruptură cu universul cultural al epocii de aur. [1]

[1]Pag. 31.

Această pasiune ia nişte forme la fel de drastice ca atunci cînd Jean-Jacques o împărtăşea cu tatăl său: lectura în împrejurări necuviincioase[2]

[2]Pag. 8: «toată noaptea»; pag. 39: «peste tot».

care sfîrşesc cu istovirea din bibliotecă. [3]

[3]Pag. 8: «biblioteca mamei mele sfîrşite»; pag. 39: «În mai puțin de un an terminai micța prăvălie a doamnei Tribu».

A doua mişcare (refugiul în visare) este din contra o depăşire a situației: efervescența pubertății schimbă datele problemei, permițîndu-i adolescentului să devină *producător* de fantasme; senzualitatea şi dorința de iubire îl fac să caute să se izoleze şi să se piardă în visare. Autorul *Noii Heloize* iese acum la iveală. E suficient să comparăm textul din cartea I cu cel din cartea XI: asemănările de raționament şi de termeni sînt atît de mari încît avem aproape impresia că e vorba pur şi simplu de o repetare. [4]

[4]Cartea I, pag. 40–41; cartea XI, pag. 427–428.

Refugiul într-o lume fermecată, gustul pentru singurătate, gust ce provine dintr-un suflet care iubeşte prea tare, dar căruia acest comportament îi dă un aer mizantrop: toate acestea există, în afară de un singur lucru esențial: trecerea de la fantasmă la scris. [5]

[5]Cartea XI: pag. 431.

Adolescentul crede în posibilitatea existenței unei lumi fermecate pentru că şi-o doreşte şi pentru că nu cunoaşte nimic: cel mai simplu este să participe la căutarea ei, deci să fugă.
PLECAREA DIN GENEVA (pag. 41–43)
În ambiguitatea sa, povestirea plecării de la Geneva clarifică întreaga structură a cărții I. Evenimentul înseamnă două intrigi în acelaşi timp: exil şi cădere în intriga deteriorării; reîntoarcere şi progres în cea a împotrivirii şi a regenerării. De aici apare o dublă povestire care face această ambiguitate extrem de credibilă. Această întîmplare trebuie *suportată* ca o nenorocire pentru care s-a făcut tot posibilul să nu aibă loc şi *asumată* ca o hotărîre luată cu luciditate. Trebuie prezentată în acelaşi timp ca trecerea într-o stare mai puțin satisfăcătoare, dar şi ca trecerea într-o stare mai satisfăcătoare. Pentru a sesiza această ambiguitate în întreaga sa amploare, trebuie evident trecut de sfîrşitul cărții I şi citită urmarea întîmplării în cartea II. [1]

[1]Pag. 45, plecarea propriu-zisă; pag. 55–56, comportamentul tatălui său în raport cu plecarea lui.

Această ambiguitate clarifică şi decalajul dintre erou care mai degrabă se arată optimist şi povestitor care are mai multă experiență, ceea ce-l face mai pesimist. Ambiguitatea este din punct de vedere afectiv cea a dorinței şi a nostalgiei. Dar dorința eroului nu e deja nostalgie, adică dorință de întoarcere?
Analiza povestirii este aici delicată pentru că fiecare fragment are o dublă funcție şi pentru că narațiunea este întreruptă de o lungă secvență ipotetică (romanul lui Jean-Jacques) care prin poziția sa în povestire modifică sensul. Aş numi (a) lanțul deteriorării şi (b) lanțul regenerării.

— («Atinsei… mai presus de ele», pag. 41(pag 52-53 trad.1969): starea în care se află imediat înaintea întîmplării este ambiguă: (a) *abandon, singurătate* datorate situației sociale; (b) *insatisfacție* prin care se manifestă sufletul sensibil. Per total este o stare dureroasă din care speră să iasă.

— («Duminicile… începeau pentru mine», pag. 41–42): evenimentul este prezentat mai întîi ca optică (a) ca o decădere de coşmar: nu este vina lui Jean-Jacques, ci este un fel de conjurație între stăpînul ul Ducommun şi căpitanul Minutoli. Povestirea insistă pe absența oricărei rele intenții din partea lui Jean-Jacques şi pe prezența unei forțe superioare (cursa neputincioasă, vocea stinsă, *ruptura* iremediabilă). Această ruptură nu este iremediabilă decît din cauză că a fost luată o hotărîre anterioară. Propoziția «… m-am hotărît să nu mă mai expun» are de fapt două sensuri posibile pe care nu le înțelegem decît după aceea: fie «evitînd de a face greşeala» («vigilența mea…»), fie «scăpînd de pedeapsă»: şi atunci ar fi hotărîrea de a fugi.
— («În prima zvîcnire de durere… să mă mai vadă o dată», pag. 42): de la *suportat* evenimentul devine *asumat*. Jean-Jacques ia «o poziție, o formă» (cf. deja a apărut la pag. 41 « imaginația mea neliniştită luă o formă…»), aceea de a fugi pentru a regăsi libertatea. Acest gest solemn («jurai») s-ar putea strecura în acest lanț (b) ca o reacție

împotriva stării de alienare şi ca o reîntoarcere la fericirea pierdută. Deocamdată şi pînă la sfîrşitul cărții I accentul se va putea pune pe deteriorarea suportată.

— («De cînd începusem ucenicia… eram făcuți să ne iubim unul pe celălalt», pag. 42–43): ultimul semn al deteriorării, inegalitatea socială distruge în cele din urmă prietenia. [1]

[1]Acest «discurs funebru» asupra prieteniei trimite la pasajele corespunzătoare ale epocii de argint, pag. 13–15, şi la epoca de aramă, pag. 25–26.

Prima trădare are loc în zona prieteniei. Acest întreg episod povesteşte *o cerere de iubire* respinsă. Nu numai stăpînul lui tiranic l-a îndemnat să fugă, dar şi cei care l-ar fi putut opri şi pe care i-a rugat să intervină n-au făcut nimic. Reproşul prin intermediul vărului se adresează de fapt personajelor parentale, unchiul şi mătuşa Bernard, şi anunță reproşul principal care îi va fi făcut tatălui. În ciuda aparențelor, Jean-Jacques nu a fugit: din nou el a fost *abandonat*.

Întregul final al cărții I va dramatiza întîmplarea în perspectiva prăbuşirii şi a exilului; pentru aceasta Rousseau *va întrerupe povestirea* cu fragmente care vor descrie paradisul de care e lipsit din pricina acestei întîmplări şi infernul în care ajunge din cauza ei. [2]

[2]Paradisul pierdut este evocat în ceea ce am numit mai înainte «romanul lui Jean-Jacques», pag. 43–44; infernul obținut este evocat în cele trei rînduri care servesc de tranziție spre cartea II: «În loc de asta… ce voi face? Ah! Dar vai, să nu anticipăm toate nenorocirile vieții!» pag. 44.

Cele două fragmente folosite pentru stabilirea lanțului (a) sînt pure fantasme ale naratorului, iar cititorul îşi dă bine seama că nu există nici o legătură cu ceea ce trăieşte de fapt eroul. Paradisul pierdut este o pură *ipoteză*, o visare: nu exilul îl pierde, ci pentru că este deja pierdut trebuie să plece în altă parte. Infernul în care ajunge este o pură *anticipare* în raport cu care povestirea este cu abilitate îndepărtată în timp. Doar cu prețul acestei duble fantasme narațiunea capătă această culoare (a).

E suficient să citim începutul cărții II pentru a înțelege sensul povestirii şi felul în care se orientează în perspectivă (b): trecerea de la un infern anterior (singurătate şi nemulțumire; amenințările patronului, abandonarea de către familie) la un paradis ulterior (independența, visarea, călătoria) datorită unei decizii solemne şi conştiente («luarea unei poziții»). Prima frază din cartea II anunță această metamorfoză a sensului întîmplării. Cel de-al doilea sens de altfel nu-l şterge pe primul, ci i se adaugă.

Pe cît de trist mi se păruse momentul cînd frica îmi sădise în minte gîndul de a fugi,pe atît de plăcut mi se păru acela cînd mă hotărîi să-mi pun în aplicare planul.(pag. 45)(pag.57, ed.EPL, 1969).

Plecarea de la Geneva este deci în acelaşi timp o expulzare pe care a suportat-o, dar şi un timp dinamic de *energie*. Această logică este de altfel cea care va sta la baza principalelor legături ale povestirii din cărțile II şi III. [1]

[1]În această direcție de văzut analiza lui Michel Launay — din articolul citat.

Incurabilul optimism al eroului ar putea părea în ochii societății o formă de lipsă de experiență, o himeră sau o incapacitate de a face contact cu realitatea — cu alte cuvinte o nebunie. Rousseau prin prezentările sale amuzante, dă impresia că acceptă aceste puncte de vedere. El le previne pentru a le dezarma. Pe planul valorii acest optimism exprimă faptul că în ciuda deteriorării suferite eroul a rămas *neatins* în dorința sa de iubire şi de candoare. «Nu-mi trebuia decît să mă arunc pentru a mă ridica şi a zbura spre ceruri». Multe prăbuşiri sînt previzibile, dar nu mai mari decît cea care precede, căci ceea ce urmează nu va fi deloc simplu. Natura nu este doar deteriorată în mod pasiv de către societate: ea se îmbogățeşte şi se metamorfozează în lupta pe care o duce împotriva acestei deteriorări. Istoria este dialectică.

SENSUL ISTORIEI

Această dialectică a istoriei m-a dus destul de departe în raport cu mitul epocilor pe care l-am luat aşa după cum sugerase Rousseau ca primă

ipoteză. Pentru a lămuri sau a confirma analiza mea şi pentru a vedea cum se leagă la Rousseau antropologia (ştiința omului) şi autobiografia (studiul *unui* om al eului) voi compara întîmplarea povestită în cartea I din *Confesiuni* cu operele teoretice anterioare. [2]

[2]În legătură cu antropologia lui Rousseau de văzut punctul de vedere al lui Michèle Duchet în *Antropologie şi istorie în secolul luminilor*, editura Maspero, 1971, pag. 322–376.

Evident că mai întîi ne gîndim la *Émile*. Categoric că *Émile* descrie educația ideală a unui copil ținut departe de societate, iar *Confesiunile* întîmplarea adevărată a unui copil de Geneva, ceea ce interzice de la sine orice comparație între termeni. Totuşi cititorul este impresionat de metoda pe care o foloseşte Rousseau pentru a-şi construi cartea. Ştim ca şi în *Confesiuni*, că există un fel de plan *a priori* care fixează sensul evoluției şi în raport cu care datele reale vor fi făcute să se adapteze. Acest plan figurează în manuscrisul Favre sub forma următoare:

1. Vîrsta naturii 12
2. Vîrsta raţiunii 15
3. Vîrsta forţei 20
4. Vîrsta înţelepciunii 25

1. Vîrsta fericirii
tot restul vieţii (IV, pag. 60).

Această schemă în *forma* sa are exact aceleaşi trăsături ca cele din cartea I a *Confesiunilor*: împărţirea unei evoluţii în patru faze şi sugerarea unei încheieri ciclice. Fiecare vîrstă este definită de un concept şi de un decupaj cronologic. Aceste concepte desemnează aici în acelaşi timp tipuri de comportament predominant şi valori (natură şi raţiune: cele două faze ale cunoaşterii; forţa şi înţelepciunea, cele două faze ale moralei). Linia generală a evoluţiei este cea a unei dezvoltări a facultăţilor naturale. Ceea ce este ciudat în această schemă este despărţirea între vîrsta înţelepciunii şi cea a fericirii şi faptul că n-o mai numerotează, întorcîndu-se la 1 (care de această dată nu mai începe o nouă serie). Ghicim mai întîi că fericirea nu are o istorie: «tot restul vieţii». Este un *statu quo*, o stare care se

poate descrie dar care nu are istorie (exact ca «romanul lui Jean-Jacques» de la sfîrşitul cărții I a *Confesiunilor*), în vreme ce educația are o istorie, indiferent că este vorba de cel al unei înfloriri sau al unei deteriorări. Mai ales: dispoziția tipografică şi alegerea nr. 1 implică ideea unei întoarceri la origine, a unei analogii între termenul de educație şi punctul de pornire. Cum nu este vorba despre un reînceput pur, trebuie să ne gîndim la o metamorfoză, la realizarea explicită a unei intenții mai întîi virtuale. Ne dăm seama că aici ne aflăm în plină mitologie. Pentru primele vîrste Rousseau are ca reper dezvoltarea fizică a corpului omenesc: cum se face că de la douăzeci şi cinci de ani acest alibi «naturalist» dispare, că evoluția vîrstei omului la maturitate spre declin şi bătrînețe nu mai apar? Educația ajunge într-un punct culminant: istoria dă în plină eternitate. Schema din manuscrisul Favre, atunci cînd este confruntată cu cartea I a *Confesiunilor* prezintă permanența unei anumite *forme* utilizate pentru a ne gîndi la istorie: evoluția în faze, împărțirea în patru faze, structura închisă care construieşte întoarcerea. Dar conținutul (adică delimitarea şi

definirea fazelor) şi sensul evoluției sînt total diferite în cele două texte.
În *Émile* Rousseau delimitează vîrstele după nişte criterii *naturale* aproape fiziologice cu care le înlocuieşte pe cele sociale care reglementează educația în acea epocă. El încearcă să redescopere diferitele faze de creştere ale omului şi din aceste date naturale a dedus observația că există nişte reguli şi o ordine în care trebuie făcută educația. Criteriile care servesc la determinarea *pragurilor* sînt deci unele naturale: naşterea, primele cuvinte rostite, maturitatea fizică de la doisprezece ani, fără sexualitate; explozia de la pubertate; şi în sfîrşit intrarea în viață prin căsătorie — aici are un caracter social, ea fiind scopul însuşi al educației. În principiu nu există nici o ierarhie, ci doar o succesiune organizată firesc în aşteptarea vîrstei adulte. Categoric că există o vîrstă privilegiată, cea de doisprezece ani, cea a pubertății, cînd puterea individului îi depăşeşte dorința şi cînd o enormă energie devine disponibilă pentru ucenicia intelectuală. Dar pe ansamblu este în final o linie de creştere şi de progres în perspectiva naturală, în vreme ce mitologia vîrstelor în *Confesiuni*

este o mitologie a decadenței în care criteriile care servesc la determinarea pragurilor nu mai sînt *naturale*, ci doar *sociale* (schimbarea mediului şi a educației). Am văzut în mai multe locuri că Rousseau se raportează la categorisirile făcute în *Émile* (pierderea timpului care este atît de prețios către doisprezece–paisprezece ani; explozia pubertății etc.), dar cele două structuri nu se întretaie deloc, avînd în mod vizibil un statut diferit.

Vîrstele vieții în *Émile* sînt în principiu stabilite prin observația pe care adultul o face copiilor pe care i-a văzut şi îi vede. Perioada respectivă acoperă deci *întreaga* viață a copilului, de la naştere pînă la intrarea în societate (majorat, căsătorie etc.); criteriile se bazează pe observație, ele sînt exterioare. În *Confesiuni* «vîrstele» sînt un fel de ordonare a memoriei, iar perioada ce trebuie clasificată începe doar de la cinci sau şase ani şi se opreşte (pentru cartea I) la şaisprezece ani, cînd Rousseau pleacă din Geneva.

Mai ales: preocupările intelectuale prin care se subînțeleg cele două clasificări sînt total diferite:

— Restituirea arheologică a unei creşteri «naturale» pure, clasificarea din *Émile* are rol de mască atunci cînd se face analiza construirii modelului personalității: împărțirea în vîrste este folosită pentru a justifica o anumită împărțire a personalității în *nivele* sau în *calități* care pot fi astfel educate *succesiv* şi *independent* (calitățile nu au atins încă maturitatea, dînd dovadă la vîrstele anterioare de o «educație» pur negativă): educarea simțurilor, *apoi* a intelectului şi în sfîrşit a sufletului. Ceilalți factori fiind aboliți, ea studiază în mod analitic capacitățile individului izolat, scos în afara oricărei istorii.

— Construcția mitologică a unei «creşteri sociale» pure, clasificarea *Confesiunilor* are rol de mască în raport cu mitul trecerii progresive de la starea naturală la cea socială: diferitele vîrste ale acestei deteriorări reproduc (mai mult sau mai puțin îndeaproape) modelul acestei deteriorări care însoțeşte formarea societăților. Variabila este în prezent societatea şi istoria. Dar exact ca în *Émile*, etapele acestei istorii ascund un desen *analitic*: este vorba de acordarea fiecărei

vîrste a unei trăsături sau unui grad de alienare socială.

Odată încheiată această comparație, structurile vîrstelor vieții în *Émile* şi în *Confesiuni* par diametral opuse prin conținut, dar similare prin formă. Sînt un fel de machete teoretice. În *Émile* etapele creşterii fireşti a omului sînt prezentate prin folosirea modelului de montaj progresiv ca în cazul statuii din Condillac; în *Confesiuni* etapele formării omului în societate sînt prezentate conform mitului degenerescenței progresive şi a imaginii epocilor după Hesiod. Dar *Confesiunile* nu povestesc doar o deteriorare socială: ele povestesc şi o creştere a individului (dezvoltarea simțurilor sale, a sufletului său, a spiritului său), şi rezistența pe care o opune natura față de această deteriorare. Evoluția este de asemenea un progres ca în *Émile*. Astfel trebuie să ne întoarcem dincolo de *Émile* pînă la *Discurs asupra originii şi cauzelor inegalității dintre oameni* pentru a găsi adevăratul termen de comparație. Precum *Confesiunile*, *Discursul* nu povesteşte doar deteriorarea, ci şi progresul omenirii. Cele două texte sînt evident departe de

a se suprapune. Dar apropierea lor este elocventă.

La începutul *Discursului asupra originii şi cauzelor inegalității dintre oameni* interpelarea făcută cititorului pare să anunțe preambulul cărții I din *Confesiuni*: aici legătura dintre autobiografie şi antropologie este mult mai clară. Aceeaşi intenție de a dezvălui semenului său o poveste, cea a omului din Natură care devine omul Omului, dar care îşi păstrează în ireversibilitatea deteriorării sale urmele omului natural şi nostalgia întoarcerii, aceeaşi manieră de a lua cititorul ca martor şi de a-l provoca. Diferențele țin fireşte de faptul că omul din *Discurs* eşti «tu», fiecare cititor, iar istoria este o reconstrucție total ipotetică în raport cu istoria colectivității; în vreme ce omul din *Confesiuni* este «eul», individ excepțional şi a cărui istorie este reală. Dar dincolo de aceste diferențe analogiile sînt impresionante. Chiar Rousseau stabileşte o comparație între viața omului de sine stătător şi cea a speciei, tocmai în privința succesiunii epocilor:

Este, ca să zic aşa, viaţa speciei tale şi pe ea am s-o descriu conform calităţilor pe care le-ai primit şi educaţiei şi obiceiurilor de care ai fost lipsit, dar care nu au putut fi distruse. Există, simt asta, o vîrstă la care omul ar vrea să se oprească; vei căuta vîrsta la care ai dori ca specia ta să fie oprită (III, pag. 133).

Această comparaţie se bazează ea însăşi pe experienţa intimă («există *simt eu*»). Inspiraţia autobiografică a teoriei este clar subliniată. În *Discurs*, ca şi în *Confesiuni*, se pare că procesul descris nu este decît o deteriorare fatală şi permanentă (prezentul este groaznic, viitorul şi mai rău, nici o întoarcere în timp nu este posibilă). Şi totuşi, dacă citim cu atenţie *Discursul*, ne dăm seama că evoluţia este la fel de complicată şi de ambiguă ca şi în *Confesiuni*: «Vei căuta vîrsta la care ai dori ca specia ta să se oprească»: această frază este revelatoare. Ea arată că nu originea istoriei face obiectul nostalgiei, ci din contră, conform sugestiilor imaginilor banale ale «epocii de aur» şi ale «paradisului».

Dorința de întoarcere nu urmăreşte deloc revenirea la începutul absolut al evoluției şi nici anularea oricărui fenomen de evoluție. Regretul constă într-*una* dintre etapele evoluției, şi nu în începutul său. Fenomenul evoluției nu este deci considerat în sine ca fundamental nefast: nu numai că progresul natural al organismului personal este un fenomen de împlinire, dar acest proces îl trezeşte pe om din imobilitatea vieții sale animale pentru a-l conduce la acea stare socială, ceea ce nu e rău. Rousseau nu doreşte în nici un caz întoarcerea la prima vîrstă, fie că este vorba de primii ani din viață (din care nu rămîne nici o amintire), fie că este primul stadiu al omenirii (pe care îl restituie ca pură ipoteză). Nici sugarul nici omul pădurilor nu-i trezesc nici cea mai mică nostalgie. El îi vede din multe puncte de vedere esențiale inferiori omului matur sau omului civilizat, atît prin inteligență cît şi prin afectivitate. Creşterea individului şi cea a omenirii sînt de fapt nişte fenomene de evoluție *complexă*. Această creştere trece prin nişte faze care pot fi definite în funcție de *raportul* coeficientului de progres şi al celui de deteriorare. Istoria personală ideală (*Émile*) sau

reală (*Confesiuni*), ca şi istoria colectivă (*Discursul*), cunosc trei faze succesive:

(a) o fază inițială a progresului, aceea care depăşeşte deteriorarea;

(b) o fază intermediară a progresului, care atinge sumumul, dar declanşează totodată un început al deteriorării;

(c) o fază ulterioară, în care deteriorarea este mai mare decît progresul.

Am redus aici tiparul în termenii săi cei mai generali şi care de altfel convin celor trei situații. În toate cazurile, obiectul nostalgiei este faza intermediară care reprezintă vîrful curbei — care este urcătoare. Această fază intermediară n-are nici una dintre trăsăturile pe care le atribuim de obicei epocii de aur sau paradisului. Ea nu este nici prima, nici concepută ca o eternitate diferită de istorie, nici simplă; ea este intermediară, ea este un produs al istoriei, ea este ambiguă şi complexă. Ea este concepută ca o *clipă* fugitivă şi nesigură pe care am vrea s-o păstrăm într-un fel. Am vrea s-o transformăm într-o epocă de aur şi într-un paradis sigure: dar este imposibil. Nu atîta pentru că istoria este ireversibilă, ci pentru că există o contradicție în termeni între a vrea să

eternizezi un moment al istoriei care deține precara sa virtute în directă legătură cu evoluția în sine. Obiectul dorinței este un moment care este apogeu şi ruptură în acelaşi timp.
În *Émile*, unde mai degrabă ideea de deteriorare nici n-ar trebui să apară, perioada între doisprezece şi cincisprezece ani (cartea III) este prezentată ca o fază intermediară superioară, atît în raport cu ceea ce precede, ci şi cu ceea ce urmează pentru că atunci posibilitățile de progres depăşesc cu mult exigențele nevoilor:
Acest interval în care individul poate mai mult decît o doreşte chiar dacă nu este perioada cea mai de forță absolută, este totuşi, aşa cum am mai spus-o, cel al unei mari forțe relative. Este perioada cea mai prețioasă a vieții, timp cu care nu te întîlneşti decît o singură dată; timp foarte scurt şi poate şi mai scurt, aşa cum vom vedea în cele ce urmează, deci trebuie folosit cît mai bine (IV, pag. 427).
Totul subliniază echilibrul *relativ* şi precaritatea acestei faze intermediare.
În *Discurs* mai ales această temă a vîrstei intermediare este anunțată încă din introducere. În prima parte Rousseau subliniază ambiguitatea

valorii în raport cu ceea ce numeşte el motorul istoriei omenirii: *perfectibilitatea* (III, pag. 142). Aceasta «constă mai ales în spațiu, şi nu neapărat în individ». Ea este cea care dezvoltă toate celelalte capacități şi îl determină pe om să se perfecționeze şi să se deterioreze în egală măsură. «Ea este cea care făcea să se stingă odată cu secolele luminile şi greşelile, viciile şi virtuțile, transformînd totul cu timpul într-un tiran şi în natură.» Dar evoluția presupusă a umanității primitive este complexă. Odată cu ieşirea din starea naturală descrisă în prima parte, Rousseau face ca totul să ajungă la prima stare socială căreia îi vom spune epoca patriarhală (III, pag. 167–171). Ori această stare este, după Rousseau, într-un progres clar în raport cu cea a naturii: omul n-a pierdut încă mare lucru din libertatea sa şi din liniştea sa şi a obținut ceea ce îl transformă într-un om *bun* şi nu în acea milă generală şi orbească a omului natural, ci în *sentimentul* care ne leagă de o altă persoană:

Primele dezvoltări ale sufletului au fost efectul unei situații noi care reunea soți şi soții, părinți şi copii; obiceiul de a trăi împreună a făcut să se

nască cele mai agreabile sentimente din cîte au cunoscut vreodată oamenii: iubirea conjugală şi iubirea părintească. Fiecare familie devine o mică societate şi mai unită ale cărei singure legături sînt afecțiunea reciprocă şi libertatea (III, pag. 168).
Dacă această viață patriarhală are şi nişte defecte (apariția unor bunuri inutile, gelozia în cazul unei pasiuni, vanitatea prin comparație), aceste defecte sînt mult prea puțin dezvoltate, iar progresul le depăşeşte cu mult. Această stare patriarhală (care ne face să ne gîndim la Clarens şi la Bossey) este în mod vizibil apogeul evoluției umane. Ar trebui să citățm cele cîteva fraze în care Rousseau stabileşte acest bilanț. Căci analogia cu curba din povestirea autobiografică este clar evidentă.

Astfel, chiar dacă oamenii rezistă mai puțin iar mila firească a avut deja de suferit, această perioadă a dezvoltării capacităților umane este undeva la mijloc între indolența epocii primitive şi activitatea impetuoasă a amorului nostru propriu, ea trebuind să fie epoca cea mai fericită şi cea mai de durată. Cu cît ne gîndim mai mult,

cu atît descoperim că această stare era cel mai puțin supusă transformărilor, fiind în favoarea omului, din ea însă neputînd ieşi decît din pricina unor întîmplări funeste care n-ar fi trebuit să se întîmple niciodată. Exemplul Sălbaticilor pe care l-am găsit cu toții pînă acum pare să confirme să specia umană era făcută pentru a rezista veşnic şi că aceasta este veritabila tinerețe a lumii, iar toate progresele ulterioare aparent au fost tot atîția paşi către perfecțiunea individului şi de fapt către decăderea speciei (III, pag. 171).
După această vîrstă optimă, curba devine din nou descendentă, descoperirea metalurgiei şi a agriculturii generînd diviziunea muncii, acumularea produselor şi a proprietății; în consecință, dezvoltarea inegalității şi a ipocriziei (III, pag. 171–176). În fața dezordinii permanente, s-a recurs la contractul social care la rîndul său are drept consecință o deteriorare progresivă a guvernului, ducînd la o stare de dezordine similară celei care precedase contractul social (III, pag. 176–191); această ultimă epocă (epoca actuală) este în mod curios

construită pe un model ciclic de întoarcere la origini: dar evident că este un ciclu infernal. Această evoluție seamănă prin două dintre aspectele sale cu cea din cartea I a *Confesiunilor*:

a) *deteriorare treptată.* Poate fi văzută nu numai ca utilizată practic de Rousseau în organizarea a două dintre povestiri, ci şi teoretic, exprimată în termeni similari:

*Discurs* El va explica […] de ce omul inițial *dispărea treptat*, societatea neoferind după părerea înțeleptului decît o adunătură de oameni artificiali şi de false pasiuni care sînt la baza acestor noi relații, ele negăsindu-se în nici un fel în natură (III, pag. 192).

*Confesiuni* Mă bucurasem de o sinceră libertate care doar *se restrînsese* pînă ce *treptat pierise* în final complet (pag. 31).

b) *trecerea printr-o vîrstă intermediară optimă,* care realizează o stare de perfecțiune relativă la care am fi vrut să rămînem:

*Discurs* Acea vară nu părea a se sfîrşi prin schimbări majore spre binele omului […] drept care n-a mai reuşit să iasă din ea decît printr-o funestă întîmplare (III, pag. 171).

*Confesiuni* Felul în care trăiam la Bossey îmi convenea atît de tare încît dacă ar fi durat mai mult ar fi putut să determine pentru totdeauna caracterul meu (pag. 14).
Cele două texte se aseamănă printr-un număr de teme: tema muncii şi a trîndăviei în raport cu problema independenței; tema apariției orgoliului şi a invidiei[1].

[1]Pentru orgoliu *Discurs* III, pag. 169 şi *Confesiuni*, pag. 24; şi pentru invidie *Discurs* III, pag. 169 şi *Confesiuni*, pag. 27–28.

Fireşte că aceste asemănări nu sînt valabile decît în anumite scheme esențiale şi în dezvoltarea lor în texte care vorbesc unul despre istoria ipotetică a omenirii şi celălalt despre copilăria reală a individului, ele necorespunzînd ca termeni în detaliu.
Ce concluzie putem trage din aceste analogii? Editorii *Discursului* subliniază tot ceea ce Rousseau le datorează celor dinaintea sa. Astfel ne putem întreba dacă Rousseau nu şi-a imaginat tinerețea omenirii în lumina amintirilor din copilărie. Fără îndoială că a fost călăuzit în

această construcție de certitudinea secretă pe care o putea avea cu propria sa poveste. Numai că această poveste în sine nu fusese încă structurată: în 1755 el încă nu adunase amintirile într-o suită legată. Deci ne putem întreba în sens invers dacă nu cumva reconstrucția autobiografică i-a furnizat un limbaj pentru a-şi exprima povestea personală. Dar între teorie şi copilărie nu trebuie să ne imaginăm un raport simplu şi în sens unic (fiecare «o influențează» pe cealaltă) şi nici o succesiune de raporturi (copilăria inspirînd teoria care îi furnizează în schimb un limbaj). Mai întîi pentru că nici teoria nici viziunea copilăriei nu sînt lucruri în sine care să poată întreține «raporturi» şi apoi pentru că sînt două aspecte ale unei aceleiaşi activități, respectiv a unui om adult care încearcă înainte de toate să dea un sens situației sale actuale. Din acest punct de vedere problema lui Rousseau este identică cu cea a lui Sartre. Am putea în lumina *Cuvintelor* să ne întrebăm dacă nu cumva chiar copilăria lui Sartre l-a determinat să scrie *Ființa şi Neantul*, *Ce este literatura* şi *Întrebări de metodă* — sau dacă nu cumva aceste cărți i-au furnizat un limbaj prin care să vorbească de

copilăria sa. Întrebarea e zadarnică: întotdeauna este vorba de acelaşi lucru. Tot aşa cum este zadarnic să ne întrebăm dacă Rousseau sau Sartre şi-au «deformat» copilăria, aplicîndu-i retroactiv şi artificial teoriile vîrstei lor adulte. Din această confruntare reiese mai degrabă ideea că această a doua scriere este întotdeauna ulterioară în raport cu autobiografia, şi deci are şansa de a fi mai prolifică şi mai complexă pentru că pune teoria la încercare într-un mod real, iar copilăria care din sursă devine obiect sau mai degrabă rămînînd sursa discursului devine cîmpul de aplicare prin excelență. Această răsturnare a discursului în raport cu originea sa este o mare încercare de sinceritate. Şi este cu adevărat posibil ca la rîndul său teoria să iasă transformată din această încercare. Nu trebuie să uităm că de fapt *Confesiunile* sînt primul text «realist» al lui Rousseau. Întreaga antropologie anterioară e compusă pe modelul reconstrucției teoretice şi ideale (*Discurs*, *Émile*, *Contractul social*) sau de ficțiune (*Noua Heloiză*). Degeaba spunem noi că autobiografia «deformează» copilăria sa, amintirea copilăriei noastre nu se lasă aşa uşor deformată. Ea este

poate «deformată» în sensul că nu corespunde cu ceea ce a trăit (dar cine stă să judece asta — şi ce contează?); aşa cum este nu poate fi deformată pentru că se impune de la sine. Textul *Confesiunilor* subliniază de sute de ori această *necesitate* a amintirii care se impune în cazul naratorului şi care declanşează o serie de emoții pe care nu le poate controla, ceea ce antrenează pe planul exprimării repetiții de comportament pueril de necrezut. Dar în acelaşi timp, de fiecare dată amintirea dă dovadă de *împotrivire la interpretare*. În discursul teoretic sau în ficțiune faptele se termină întotdeauna după ce au inclus sau au ridicat nişte probleme prin a se supune sistemului explicativ: faptele nu rezistă decît atîta vreme cît atenția noastră scrupuloasă le face să reziste. Apoi ele cedează şi se supun atunci cînd obosesc şi cînd le cuprinde dorința, pierzîndu-şi energia proprie. Amintirea are şi ea una. Atîta vreme cît nu i se redă cu adevărat cuvîntul, ea va deranja. Cuvîntul nu înseamnă neapărat ceea ce auzim; ea începe să bruieze discursul teoretic, arătînd cît de nepotrivit este şi, cine ştie? poate chiar ipocrit. Toți cititorii *Confesiunilor* au remarcat capacitatea pe care o

are naratorul de a se *mira* de ceea ce povesteşte, de a mărturisi că nu înțelege bine. Ne dăm seama care este sursa profundă a acestei mirări: privirea celuilalt i-a dat o imagine de sine pe care n-o recunoaşte, dar pe care este obligat să o accepte ca reală. Sub ochii săi apar atunci multe comportamente calificate drept «bizare», «ciudate», «— greu de crezut» etc. Geniul lui Rousseau în *Confesiuni* rezidă în faptul că el nu şi-a amuțit aproape niciodată această mirare şi că, din contră, a dorit să vadă clar lucrurile — la nevoie chiar împotriva propriilor sale teorii. Adevăratul curaj este de a repune în discuție teoriile atît de pătimaş şi îndelung elaborate şi nu doar dezvăluirea lucrurilor ruşinoase sau ridicole. Sigur că uneori pentru a se linişti Rousseau va recurge la formula magică a «excepției» pentru a nu fi nevoit să-şi distrugă ideologia. [1]

[1]Pag. 62, de exemplu.

Dar analizele comportamentelor «ciudate» merg adesea foarte departe, cu o profunzime uluitoare (analiza originii şi funcționării perversiunii

sexuale; analiza psihologiei copilului hoț; a calomniatorului din dragoste etc.). Rousseau reuşeşte să îşi împace explicațiile în limitele largi ale antropologiei sale: am văzut cum marele scheme ale evoluției din *Discurs* erau utilizate în cartea I a *Confesiunilor* şi că numeroase referiri implicite se fac în cazul teoriilor din *Émile* asupra dezvoltării umane şi asupra educației. Dar în mai multe puncte textul *Confesiunilor* pune în discuție antropologia anterioară: pe planul vieții afective şi sexuale a copilului, tot ceea ce se spune în cartea I a *Confesiunilor* dezvăluie faptul că *Émile* este o ficțiune. Rousseau scapă din această situație punînd tot ceea ce analizează pe socoteala unei «precocități» care va fi cu totul specială. Asemenea decalaje pot avea şi efectul de a lămuri originea şi funcția teoriei. Astfel m-am întrebat dacă structura ciudată a epocii de argint prezentată ca o vîrstă ideală la care am vrea să ne întoarcem atunci cînd toate scenele povestite sînt scene de ruptură n-ar putea permite înțelegerea uneia dintre ideile fundamentale ale antropologiei lui Rousseau, mitul bunătății naturale. Într-adevăr, în *Discurs* vîrsta

patriarhală dădea dovadă de un echilibru datorat *coexistenței*, juxtapunerii elementelor bune (sentimente de dragoste, viață în familie) şi de cîteva elemente rele încă nesemnificative dar germeni ai deteriorării ulterioare. În *Confesiuni* epoca de argint prezintă binele şi răul integrate în experiențele conflictuale şi contradictorii şi voluptatea pare mai puțin legată de bucuria unei stări de liniște, cît de experiența rupturii. Se prea poate ca această divergență ciudată a povestirii autobiografice să scoată la iveală funcția şi originea teoriei, ceea ce voi încerca să arăt construind la rîndul meu un fel de fabulă teoretică.

DORINȚA ŞI LEGEA

Rousseau are o părere complexă despre istorie, aceasta formîndu-şi-o prin combinarea a două scheme clasice aparent în contradicție cu progresul şi cu deteriorarea.

*Progresul.* Omenirea, animalul şi barbarul se disciplinează pe măsură ce se civilizează: răutatea naturală > trecerea printr-o formă de contract social > bunătatea civilizată.

Sub această formă firește nu mai este vorba de teoria lui Rousseau, ci de cea a lui Hobbs. [1]

[1]Rousseau face o aluzie la asta în cel de-al doilea *Discurs*, II, pag. 136.

Se găsesc urme ale acestei scheme şi la Rousseau: ideea însăşi de «contract social» care ce-i drept că remediază nu răutatea naturală, ci o stare socială de barbarie; şi mai ales în actul de grupare în familie care nouă ni se pare a fi pactul social prin excelență şi care este reprezentat ca sursă a iubirii conjugale şi a iubirii părinteşti, «cele mai agreabile sentimente din cîte au cunoscut vreodată oamenii»,[2]

[2]*Discurs*, II, pag. 168.

sentimente care nu există în natură.
*Deteriorarea.* Omenirea sălbatică şi bună la origini se degradează treptat presupunînd bunătate naturală > asocierea şi relația cu altcineva > răutatea civilizată.
Aceste două scheme sînt la Rousseau asociate şi legate. În perioada patriarhală se nasc sentimentele cele mai agreabile (pe care Rousseau le numeşte atît de des «naturale») şi

germenii corupției şi ai violenței: care se nasc în aceeaşi situație. La Bossey copilul atinge culmea fericirii şi tot acolo se produce dubla ruptură care determină viața sa afectivă şi viața sa etică. Întrebarea se pune că trebuie să aflăm dacă acest moment complex şi de un echilibru instabil şi de ruptură nu este chiar axa pe care îşi construieşte Rousseau povestea dacă nu cumva figurează în întîlnirea cu *dorința* şi cu *legea*; şi dacă complexitățile şi contradicțiile aparente nu sînt consecințele acestei întîlniri. Povestea de la Bossey este o dramatizare a unui traumatism; pentru a găsi o soluție acestui violent conflict, s-au creat compromisuri, dintre care cel mai ciudat este ideea «bunătății naturale».

Pentru a înțelege această formare idealul este să o luăm de la capăt cu o mărturisire analizînd rapid, de exemplu, felul în care Rousseau recunoaşte că şi-a părăsit copiii. Aceste confesiuni în această direcție par a avea puțină legătură cu confesiunile din cartea I: nu este vorba decît de o greşeală îndepărtată, respectiv a unui adult de care povestitorul nu se simte apropiat; actul în sine nu a fost ascuns, iar reproşul vine din exterior asupra lui Rousseau.

Confesiunile care se fac în cărțile VII şi VIII dau cititorului impresia că Rousseau nu se simte vinovat: este atît de neîndemînatic în a se apăra pentru că nu este suficient de convins că ar fi necesar. Cinismul calculat al confesiunilor din cartea VII, sofismele virtuoase din confesiunile din cartea VIII arată într-adevăr complicitatea povestitorului cu personajul: nu se mai simte distanța pe care o ia cineva convins de greşeala înfăptuită, ci renaşterea unei atitudini a celui care sigur că a acționat cum trebuia. El încearcă să interiorizeze oprobiul pe care l-a primit din afară dîndu-le dreptate acuzatorilor, numai că nu reuşeşte. În mod clar pentru el o greşeală nu este reală decît atunci cînd sentimentul de vinovăție o şi însoțeşte: căci altfel se poate crede că a fost doar o răutate.

Să reluăm sistemul său de apărare. În centrul atenției la început se află «sufletul tatălui», acel sentiment patern, firesc şi care este bun, glasul naturii. El se miră că nu a vorbit. El vede tot ceea ce s-a întîmplat: prostul exemplu, o situație financiară precară, teama de a se lăsa pradă familiei Levasseur, sentimente nobile ca ale lui Plutarh… El presupune deci că glasul naturii era

mereu prezent (are o mie de alte dovezi), dar că jocurile întîmplării l-au amuțit. Rousseau recunoaşte că nu poți decît să-ți doreşti şi să-ți iubeşti copiii. În cel mai rău caz împrejurările ajută. Ar fi putut fi indiferent la adresa lor. În nici un caz nu intervine ipoteza conform căreia am putea avea oroare în mod negativ — nu de copii în general, ci de a *avea* copii; — şi că «sufletul» poate vorbi şi cu dezgust. Putem foarte bine să luăm această ipoteză: groaza în fața paternității corespunzînd infantilismului personalității lui Rousseau. Să devină tată presupune pierderea acestui statut de copil şi deci de protecție împotriva morții. Sau mai degrabă: identificarea cu tatăl îl face pe Rousseau să reia comportamentul al cărei victimă a fost, părăsindu-şi la rîndul său copiii. În cartea II se realizează procesul tatălui (pag. 55–56): ambiguitatea textului provine din faptul că acuzațiile nu se exprimă decît printr-un discurs de scuze şi acest discurs de scuze are la rîndul său un dublu scop: reprezintă în acelaşi timp precauțiile unui fiu respectuos care nu îndrăzneşte să îşi exprime profunda ranchiună că a fost părăsit decît indirect, dar şi cele ale

naratorului care îşi pune în mişcare propriul sistem de apărare, avînd în vedere că şi-a părăsit proprii copii. El poate fi tot aşa de bine ca şi tatăl său acuzat că a fost un tată denaturat:

Nu, simt şi o spun cu glas tare, aşa ceva nu este posibil. Niciodată, nici măcar pentru o clipă, J.-J. n-ar fi putut să pară a fi un om fără sentimente, fără suflet, un tată denaturat. (pag. 357)

Pentru a citi acest strigăt din suflet, trebuie constatat că există două propoziții. În acelaşi timp teama plină de panică de a nu fi socotit rău, adică supunerea necondiționată la legea interioară, dar şi revendicarea subiacentă a statutului firesc al comportamentului său pe care îl recunoaşte ca fiind împotriva legii. Trebuie citit atent tonul agresiv al acestei fraze şi surprinzător în raport cu conținutul. Protestul povestitorului în episodul cu pieptenele rupt putea traduce indignarea firească şi legitimă a unei victime nevinovate, pentru că el nu rupsese pieptenele. Aici copiii au fost abandonați bine mersi contravenind «sentimentului natural»: ori

protestul este şi mai vehement. Există aici o falie de comportament al naratorului pe care o vor remarca toți cititorii, dar pe care n-o vor aprofunda ca şi cum s-ar simți la rîndul lor jenați. Totul se acoperă cu exprimări vagi, egocentrice, cu sofisme, cu orgoliu — în cazul în care o acuzație de nebunie mai la îndemînă nu este mai potrivită. Ceea ce se dezvăluie brusc în acest discurs este «rațiunea de stat»: certitudinea că dorința nu este greşită şi că voința de a o împăca indiferent cum cu legea. Cînd această împăcare se dovedeşte imposibilă, nu-i mai rămîne subiectului, amenințat, decît să *afirme* cu disperare că aşa ceva e de necrezut, că este imposibil — adică să aducă drept dovadă nevoia sa.

Aici apare pentru o clipă o nevoie care de obicei este satisfăcută prin compromis şi prin căi lăturalnice, aşa cum am încercat să demonstrez mai înainte, cînd analizam cele două întîmplări de la Bossey.

Legea (interdicția) a fost atît de interiorizată încît Rousseau nu mai îndrăzneşte să exprime acea dorință care l-ar putea costa iubirea. E urît să vrei să primeşti bătăi şi să-ți părăseşti copiii.

Rousseau este primul care o recunoaşte. Dar în acelaşi timp nu va renunța niciodată la dorința sa. Prins între respectarea legii pe care şi-a însuşit-o şi de care se teme şi legitimitatea firească a dorinței sale, el a recurs la compromisuri prin care încearcă să depăşească această contradicție.
Astfel el va încerca cu disperare să spună că este *nevinovat de fapta respectivă* (bună intenție, circumstanțe atenuante, greşeli etc.) pentru a-i face pe cititori să înțeleagă ceea ce nu poate spune, ceea ce este imposibil de spus: că este *nevinovat de drept*. Întreaga ardoare pe care Rousseau o pune în a se apăra de greşeala săvîrşită este deturnată de la veritabilul său scop. Ordinea morală este cea pe care în realitate ar vrea s-o atace şi împotriva căreia protestează dorința sa. Dar de teama de a nu fi exclus el este obligat să utilizeze această energie nu ca un ansamblu al sistemului moral, ci în interiorul acestui sistem, adică prin disculpare, prin remuşcări, prin confesiune, singurele căi care permit împăcarea repetării greşelii (adică exprimarea care contravine dorinței) cu respectarea codului moral. Culpabilitatea, sub

diversele ei forme (ruşine etc.) este o adevărată *formare a compromisului* în care se întîlnesc exprimarea şi camuflarea dorinței. Persistența culpabilității nu este altceva decît expresia persistenței greşelii, adică a dorinței. În spatele ideii că «remuşcările vor ține o viață» există «dorința va dura cît voi trăi», ambele imposibil de spus, dar trebuind să fie spuse.

De acum înainte înțelegem mai bine rolul *sofismelor* în retorica lui Rousseau: ele reprezintă instrumentul ideal al concilierii — permițînd legarea dorinței de morală şi jocul dublu indispensabil supraviețuirii. Cel mai bun exemplu al acestor sofisme este ideea de *bunătate naturală*.

Această idee se bazează pe utilizarea aparent absurdă a celor două concepte care se exclud pentru că starea naturală este prin definiție anterioară legii şi se defineşte prin absența sa. Starea naturală imaginată de Rousseau nu este de fapt o stare anterioară legii în care totul ar fi indiferent din punct de vedere moral. Este o stare în care ar exista numai tendințele bune, fără nici o tendință rea. Acest raționament este de altfel la fel de exagerat precum şi cel al adepților

unei naturi rele pe care legea ar putea-o civiliza. Dubla absurditate de a folosi atunci cînd vorbeşti de o stare prin definiție străină legii despre problematica pe care o generează; şi de a nu folosi decît jumătate din această problematică, de parcă ideea de bunătate ar putea fi concepută singură. Pentru Rousseau în stare naturală binele era deja bine; răul era însă indiferent.
Absurditatea acestei teorii se estompează dacă acceptăm să citim implicit, adică repunem pe picioare teoria. Există în spatele unei alte propoziții care nu are nimic logic absurd, dar care este din punct de vedere moral insuportabil şi de nemărturisit: nu bunătatea defineşte natura, ci natura (starea anterioară legii) este bună. Aceasta este *dorința* pe care legea a venit să o distrugă. Această revendicare imposibilă (pe care o vom regăsi explicită în logomasochismul lui Sade) răsturnată, renegată, strivită, poate fi auzită undeva în spatele acestei nostalgii a bunătății naturale, unde revendicarea dorinței este travestită în termenii legii.
Continuînd acest raționament am putea descoperi că trecerea de la natură la starea socială nu se defineşte prin introducerea răului, a

răutății (teză explicită a lui Rousseau), ci prin descoperirea interdicției ideii de greşeală şi de pedeapsă care scindează dorințele fireşti în cele acceptate de ordinea socială şi cele refulate; adevăratul viciu al ordinii sociale este tocmai această împărțire împotriva căreia dorința exclusă nu va putea protesta. Pentru a merge pînă la capăt ar trebui deci să recunoaştem că de fapt *legea* este rea.

Astfel, în spatele nostalgiei explicite a unei stări naturale unde nu există decît tendințele «bune», ar trebui să citim printre rînduri nostalgia unei stări în care nimic nu este interzis; şi în spatele regretului după o stare socială rea revendicarea dorinței apare împotriva legii. Dar explicarea atît de neelaborată a lucrurilor înseamnă simplificarea luiRousseau: căci tocmai asta *nu poate* să spună şi nu este *tot* ce are de spus. Această întoarcere în timp pe care am făcut-o nu este decît o etapă a analizei. Trebuie făcut drumul înapoi către sublimarea morală pentru a distinge intenția reală care ține în egală măsură de lege şi de dorință.

Pentru a sesiza ambiguitatea sistemului pe care îl va construi prin cufundarea moralității în dorință

şi prin exprimarea sa şi nu împotriva sa, ceea ce este imposibil, cel mai simplu este să ne raportăm la o altă confesiune, cea a fundei lui Marion.

Aparent dramatizarea remuşcărilor este folosită într-un sistem justificativ. Rousseau începe prin a exagera delictul (mergînd pînă la *presupunerea* că el a împins-o pe biata fată la prostituție, deşi nici măcar nu ştie ce s-a mai întîmplat cu ea după aceea), ceea ce îi permite să-şi afişeze nişte remuşcări foarte puternice, ceea ce reprezintă o conştiință morală foarte exigentă care este la rîndul ei dovada continuității bunătății naturale la Jean-Jacques. Aceasta este la o primă abordare strategia lui. Dar nu putem înțelege nimic dacă respingem sofismul considerîndu-l doar dorința de a se justifica, de a se scuza. Sofismul este strîns legat de ambiguitatea remuşcărilor: ceea ce ar dovedi o conştiință morală foarte exigentă, adică regretul. Remuşcările îi «dovedesc» categoric altceva, dar *şi* într-un alt sens: trebuie răsturnat lanțul descifrîndu-l în lumina indicațiilor date chiar de Rousseau. Păcatul în sine, spune el, a fost comis din dragoste. Intensitatea

remuşcărilor este semnul unei greşeli enorme în spatele căreia trebuie descifrată intensitatea dorinței. Remuşcările arată că vinovatul este neputincios în fața greşelii, adică în fața încăpățînării dorinței. Deci în funcție de sensul în care este analizat lanțul remuşcările dovedesc supunere în fața legii sau revendicarea dorinței. Comportamentul remuşcărilor funcționează în două sensuri deodată. Este un fel de sistem oscilatoriu între dorință şi lege, a cărui rezultantă este compromisul imaginar al «bunătății naturale» căreia îi corespunde în egală măsură în imaginar «răutatea socială», mit prin care se exprimă ranchiuna imposibil de mărturisit în raport cu adevăratul obiect care este de fapt legea.

Constatăm că punctul central al acestui sistem este *momentul* crucial al păcatului şi al pedepsei şi ideea de nedreptate. Aici ar putea fi vorba de o trecere de la personal la social, aşa cum o demonstrează antropologia lui Rousseau, deci greu de înțeles: ceea ce face ca acest sistem să funcționeze este interiorizarea legii de pe urma căreia profită dorința: căci acceptînd legea de fapt iubirea este ceea ce urmăreşte să recîştige.

Legea înseamnă oprimare, dar în acelaşi timp şi iubire; dorința este crimă, dar în acelaşi timp un lucru legitim şi indestructibil. Această contradicție explozivă este baza ideologiei lui Rousseau: sau cel puțin asta lasă el să se întrevadă prin *autobiografie*. Momentul crucial al întîlnirii dintre dorință şi lege pare că nu a putut fi *depăşit* de Rousseau niciodată; dar el nu a rămas blocat şi nici fixat pe această idee. El a ales să lucreze din interior: ideea oscilării pe care am folosit-o mai înainte este insuficientă şi pentru faptul că ea presupune imobilitate; oscilarea s-a amplificat. Ea a furnizat extraordinara energie pe care a depus-o Rousseau pentru a reconstitui o întreagă antropologie ca pînă în final să o răstoarne chiar asupra sa. Sofismul şi paradoxul sînt pe planul logic instrumentele privilegiate ale acestei *munci*: în loc să vedem simple viclenii jalnice sau artificii, aşa cum deseori s-a întîmplat, trebuie să ne oprim doar asupra mijloacelor unei percepții dialectice a unei situații ea însăşi contradictorii. Aceasta este maniera prin care momentul de ruptură *se trăieşte* şi se lucrează. Tot aşa şi punctul esențial al povestirii lui

Rousseau care este cel intermediar, situat fiind în legătura dintre povestea cu bătaia şi cea cu pieptenele rupt. Paradisul nu este *anterior* rupturii, ci interior: el este efortul de transformare a rupturii într-un echilibru — substituirea conflictului dintre dorință şi lege, care este şi actul de naştere al conştiinței, concordanța dintre legea dorinței şi dorința legii.

*ANEXĂ*

Textul şi istoria sa

*Alegerea amintirilor.*

Textul a fost compus pornind de la nişte amintiri notate treptat în vederea unei eventuale redactări a unei autobiografii. Rousseau a ales printre amintirile sale, aşa cum o semnalează chiar el cititorului la pag. 21: «Nu îndrăznesc să-i povestesc totuşi toate aceste mici întîmplări ale unei vîrste fericite […]». Ne putem întreba asupra criteriilor de alegere examinînd amintirile eliminate din textul *Confesiunilor*, dar a căror urmă se găseşte în alte lucrări sau în ciorna *Confesiunilor*. Orice ar spune Rousseau, criteriul alegerilor nu este «interesul cititorului» pe care îl apreciază în termeni convenționali, ci porneşte de la puțina importanță acordată acestei epoci în

raport cu amintirile din prima copilărie considerate neînsemnate sau nerozii. Criteriul este clar cel al pertinenței în raport cu povestea expusă şi cu demonstrarea actului său. Astfel se explică eliminarea episodului care a fost deja povestit în *Émile* (IV, pag. 385–386), respectiv cea a lecției de cosmografie pe care i-o ține tatăl lui (I, pag. 1159–1160): aceste întîmplări servesc ca exemple pentru sfaturile pedagogice foarte generale care ar putea interesa un cititor independent de povestea lui Jean-Jacques şi nu au decît un raport secundar cu povestea autobiografică. Pe de altă parte, episodul cu Biblia preotului Lambercier subliniază, în ciuda decăderii sociale a copilului şi a agresivității sale față de vărul său, că Rousseau de astă a atenuat subiectul în *Confesiuni* pentru a nu distona cu apogeul armonios al începutului epocii de argint. În mod similar ele au dispărut pentru că nu erau cu adevărat importante în autobiografie şi în schimb există în *Visări* (I, pag. 1036–1038), pentru că ar fi dat copilului o imagine prea complicată şi deja culpabilizatoare.
*Prima versiune.*

Manuscrisul de la Neuchâtel, în ceea ce priveşte conține cartea I o serie de diferențe în raport cu textul definitiv. În această primă versiune echilibrul epocilor nu este total pus la punct şi nici interpretarea epocii de argint. Dacă lăsăm deoparte existența unui preambul mult prea lung şi prea nuanțat în raport cu textul definitiv, principalele diferențe sînt următoarele:

*a)* Epoca de aur este încă în stare embrionară. Ea cuprinde doar povestirea naşterii şi lectura romanelor şi romanilor: Rousseau reia apoi subiectul fugii tatălui. Paragrafele referitoare la proasta educație primită de fratele său, la buna educație pe care a primit-o chiar el, la mătuşa Suzon şi la muzică, au fost adăugate ulterior. În această primă versiune epoca de aur conținea doar *periculoasa* educație prin lectură, aceasta stînd la baza caracterului său contradictoriu, neînțelegînd educația *sănătoasă* din dragoste şi libertatea bine reglată conform perceptelor din *Émile*. A doua versiune a îmbogățit şi a nuanțat imaginea copilului himeric şi a pus bazele educației care ocroteşte natura, element indispensabil demonstrației

ulterioare. În această primă versiune epoca de argint domina încă mult mai net epoca de aur în raport cu prima versiune.

*b)* Epoca de argint nu este încă totalmente interpretată şi structurată. Am analizat mai înainte elaborarea interpretării între prima şi a doua redactare, locul strategic acordat afecțiunii în geneza perversiunii. Pe de altă parte, Rousseau nu a stabilit încă o legătură strînsă între bătaie şi pieptenele rupt, care sînt două episoade juxtapuse.

*c)* În epoca de aramă există diferențe considerabile de redactare şi de ton, ceea ce dovedeşte incertitudinea în care se afla Rousseau în privința semnificației pe care trebuia s-o acorde episoadelor cu dra de Vulson şi dra Goton.

Aceste variante nu trebuie să fie interpretate ca semne ale unei *deformări* pe care Rousseau ar fi adus-o ulterior amintirilor socotite inițial «autentice», ci ca dovadă a căutării *sensului* care impune autobiografiei structurarea unei povestiri în care fiecare amintire este raportată altora, sensul său fiind vizibil modificat, îmbogățit,

aprofundat prin exigențele de care dă dovadă locul în structură.
Necesitățile de construcție şi de scriitură ale poveştii îl fac pe autobiograf să interpreteze ceea ce doar memoria nu poate furniza fără nici un ajutor. Comparația dintre prima versiune şi cea de-a doua nu ne lasă decît o imagine foarte fragmentată a acestei elaborări, ultima sa etapă, adică fixarea cheii de boltă la lectura cărții I, ceea ce face ca totul să se țină foarte bine: interpretarea şi structurarea epocii de argint.
*Numerotarea paragrafelor.*
Există un fel de lectură a cărții I făcută chiar de Rousseau: tentativa de numerotare care figurează în manuscrisele de la Geneva şi de la Paris. Această numerotare a fost publicată corect pentru întîia dată în 1964, de Jacques Voisine în ediția sa a *Confesiunilor*; edițiile anterioare o omit sau o simplifică (aşa cum este cazul ediției bibliotecii Pléiade). Michel Launay în studiul său asupra «structurii primei părți a *Confesiunilor*» (cf. pag. 87) a încercat ca pornind de la această numerotare să facă o descriere şi o interpretare a cărții I. Ingenioasa sa

deducție nu ține suficient cont de diferitele aspecte ale acestei ciudate tentative:

a) Rousseau a ales un sistem cu două cifre: o cifră în cerneală roşie şi care desemnează un grup de paragrafe şi o cifră în cerneală neagră care desemnează fiecare paragraf din acest grup. Această numerotare este deci pentru el o modalitate de a crea o structură intermediară între paragraf şi carte: de fapt numerele nu aduc nimic specific la nivelul paragrafelor deja de sine stătătoare semnalate tipografic descrierea de la capăt. Ele nu au sens decît în ideea distingerii grupurilor de paragrafe. Rousseau pare a fi folosit de altfel un alt semn pentru a efectua această separare între grupurile de paragrafe: o pauză însemnată prin două linii orizontale la începutul rîndului sau doar o pauză. Ediția lui Jacques Voisine din păcate ne spune foarte puține despre acest procedeu de prezentare.

b) Oare trebuie dat un sens precis acestei numerotări? J. Voisine numeşte aceste paragrafe «capitole»; eu prefer să le spun «secvențe». Raportul de la secvențe la

paragrafe este acelaşi cu cel dintre paragraf şi frază. Există deci o mare unitate de organizare a textului, ceea ce corespunde unui decupaj al povestirii sau unei legături a discursului, o unitate narativă sau demonstrativă uşor de identificat chiar şi fără acest sistem. Fără îndoială că de aceea Rousseau a abandonat rapid această tentativă de numerotare care sublinia prea mult structurile deja evidente, dăunînd prin rigiditatea sa supleței trecerilor. Chestiunea ar fi să aflăm mai degrabă de ce a făcut-o: dorința de a se asigura de coerența textului său, de a scoate în evidență ritmul? Inventarea unui sistem de notare atît de minuțios pentru o poveste autobiografică mi se pare că are mai degrabă ca funcție să sublinieze ritmul retoric sau «muzical» al textului, mişcările importante şi să se asigure împotriva eventualelor lacune în succesiunea logică.

c) Dacă această numerotare subliniază legăturile textului şi le împarte în secvențe, în schimb nu dă nici un indiciu special asupra structurii poveştii şi nu există o bază

mai solidă decît cea a analizei lui Michel Launay care nu pare a fi confirmată de a mea. Pentru că o asemenea numerotare să dea nişte indicaţii clare asupra structurii textului ar fi trebuit ca Rousseau să fi folosit un sistem de *trei* cifre, ceea ce i-ar fi permis să-şi regrupeze secvenţele în cîteva capitole. Nici măcar nu este clar că un asemenea sistem (singurul capabil să noteze structura pe care dl. Launay sau chiar eu încercăm să o discernem din text) ar fi fost decisiv, căci organizarea textului este de foarte mare complexitate, şi nu depinde doar de mari unităţi *superficiale*.

d) În sfîrşit, ceea ce ne împiedică să vedem în această numerotare punctul de plecare al unei analize a textului cărţii I este faptul că tentativa a fost făcută de Rousseau atît în cartea I cît şi în VII şi XI, în condiţii perfect similare şi totuşi clar ciudate. Înţelegem că a ales pentru a face o încercare cu aceste trei cărţi, primele două pentru că încep cu cele două Părţi ale *Confesiunilor* şi a treia pentru că are importanţa sa şi o «unitate de acţiune»

care o transformă într-un mic roman. Dar cum am putea explica:

— contrastul între minuțiozitatea caligrafică a numerotării (alegerea cernelulilor de culoare diferită) şi caracterul metodic al sistemului cu două cifre şi neglijența cu care a pus în practică toate acestea: omiterea treptată a cifrelor roşii, paragrafe sărite (în cărțile VII şi XI), şi apoi renunțarea chiar la cifrele negre?

— contrastul între renunțarea la numerotare şi repetarea acestei tentative?

— cum se face că aceste încercări de numerotare figurează pe cele *două* manuscrise în mod paralel şi diferit (în destrămarea acestei încercări)? De fiecare dată unul dintre aceste manuscrise merge mai departe, mai riguros, manuscrisul de la Geneva pentru cartea I şi cel de la Paris pentru cărțile VII şi XI.

Nu trebuie deci să ne hazardăm să tragem concluzii pornind de la aceste cifre atunci cînd studiem structura cărții I, mai ales în faza actuală a cunoaşterii manuscriselor.

# Gide şi spațiul autobiografic

## 1. SPAȚIUL AUTOBIOGRAFIC
## UN JOC AL TEXTELOR

În raport cu povestirea autobiografică, situația lui Gide poate părea paradoxală.

Pe de o parte, întreaga sa existență şi opera sa par a avea tendința să construiască şi să producă o *imagine* de sine. Nu este vorba de ceea ce numim banal o «inspirație autobiografică», adică scriitorul să folosească date împrumutate din viața sa personală, ci de o strategie care urmăreşte să formeze personalitatea prin cele mai diverse jocuri ale scriiturii. Fără îndoială că ar trebui inventat un cuvînt nou pentru a distinge această atitudine generală în raport cu scrisul, altceva decît ceea ce numim *stricto sensu* «autobiografie», adică povestirea retrospectivă a formării personalității asumate de însuşi autor. Cînd acest joc al textelor conține *şi* o poveste autobiografică *stricto sensu*, am ales să o definesc prin expresia «spațiu autobiografic».

Pe de altă parte, marea poveste autobiografică a maturității *Dacă sămînța nu moare* poate dezamăgi sau intriga cititorii, care se aşteaptă să

găsească tocmai o formă de totalizare explicită asumată de astă dată în cadrul unui pact autobiografic propriu-zis — sau cine ar încerca să judece această relatare comparativ cu *Confesiunile* lui Rousseau. Această povestire ambiguă şi suspensivă care pare compusă nu pornind de la un punct fix în care jocurile ar fi deja făcute, ci dintr-o perspectivă mobilă care nu lasă loc pentru un viitor joc, nu poate decît să deruteze şi să fascineze.
Voi evoca ceva mai încolo criticile pe care chiar Gide le-a adus împotriva a ceea ce el considera drept limite ale povestirii autobiografice. [1]

[1]Pentru a evita încărcarea acestei analize cu citate, am ales să trimit cel mai adesea prin note la textele principale ale lui Gide referitoare la chestiunile discutate. Referirile trimit la toate operele adunate aici, respectiv la cele trei volume apărute la în colecția Pléiade a editurii Gallimard: I, *Jurnal 1889–1939*, 1948; II, *Jurnal 1939–1949*, *Amintiri*, 1954; III, *Romane, povestiri şi dramaturgie, opere lirice*, 1958 (*J* va însemna Jurnal, *Dacă*, *Dacă sămînța nu moare*.).

Pentru celelalte texte voi folosi următoarele prescurtări:
*C.: Corydon* (editura Gallimard, 1948).
*CAG 4: Caietele lui André Gide nr. 4*, editura Gallimard, 1973).
*Cor. GV:* André Gide şi Paul Valéry, *corespondență (1890–1942)*, editura Gallimard, 1955.
*Cor. GMG:* André Gide şi Roger Martin du Gard, *corespondență (1913–1951)*, editura Gallimard, 1968, 2 volume.
*JFB: Jurnalul falsificatorilor de bani*, Gallimard, 1927.

Imaginea acestui «om al dialogului» aşa cum era el a dorit să fie rezultanta tuturor textelor pe care le-a scris, texte care analizate pe rînd nu pretindeau în nici un fel fidelitatea autobiografică, dar care prin jocurile lor reciproce în *spațiul* pe care îl constituiau toate la un loc defineau imaginea lui Gide fără a o reduce sau fixa, realizînd nu o asemănare, ci o *lipsă de asemănare*. Spațiul autobiografic astfel obținut creează categoric o complexitate la nivelul diversității exprimărilor, dar mai ales

produce la nivelul exprimării un efect de *ambiguitate*. [1]

[1]Asupra ambiguității şi refuzului de a alege între contrarii, vezi de exemplu *Jurnal*, I, pag. 31 [1892]; pag. 777, textul esențial în privința *stării dialogului*; pag. 801 asupra prolificității contradicției.

Complexitatea şi ambiguitatea nu sînt acelaşi lucru. Complexitatea nu este decît o stare a unui sistem în care elementele în mare număr întreţin raporturi multiple. Ea este contrarul simplicității, dar nu exclude în nici un fel claritatea şi poate pur şi simplu să se constituie într-un obstacol creînd parte din mister. Astfel povestitorul din *Dacă sămînța nu moare* se amuză adesea dînd mai multe explicații posibile aceluiaşi comportament pentru a produce efecte de relief psihologic pentru a justifica apoi labirintul analizei prin complexitatea obiectului studiat. Iată de exemplu explicațiile pe care le dă din plăcerea de a-i şoca pe critici:

Nu e cazul să căutaţi prea multă afectare în ceea ce spun. Este vorba de ceva spontan şi acest ceva îl analizez. Dacă ceea ce obţin este complicat, nu e vina mea. Eu nu caut complicaţia; ea există în mine. Orice gest mă trădează în cazul în care nu recunosc toate contradicţiile care coexistă în mine. [2]

[2]I, pag. 526–527.

Exprimarea pare complicată pentru că aşa este şi obiectul său. *Ambiguitatea* este cu totul altceva. La nivelul exprimării nehotărîrea asupra *sensului*, adică în cele din urmă incertitudinea în care se află cititorul în raport cu poziţia naratorului faţă de ceea ce povesteşte. În complexitatea sa pot fi date diferite explicaţii în privinţa comportamentului unui personaj; şi totuşi ele pot foarte bine să nu fie exclusive şi să creeze un efect de mister psihologic foarte atrăgător pentru cititor. Ambiguitatea se situează la nivelul fundamental al valorilor sau al viziunii lumii povestitorului, unde alegerea mi se pare de obicei necesară şi unde sistemul de indecizie nu poate decît să genereze o stare neplăcută.

Această indecizie poate afecta povestirile simple, dar şi pe cele complexe: ea poate foarte bine să profite de pretextul complexității în privința lucrurilor povestite, aşa cum am putut constata în textul citat. Atunci se creează jocul complice în care ambiguitatea exprimării se inserează pe complexitatea exprimării, joc care este de fapt cel al *«complicației»* atît de bine analizate de Du Bos. [1]

[1]Charles Du Bos, *Dialog cu André Gide* (Paris, editura Sans Pareil, 1929), pag. 143–149.

Complicația nu este deloc jocul unei structuri prea dezvoltate care are ca scop înțelegerea — ci este bazată pe coexistența *contradicțiilor* şi se situează în ultimă fază nu în registrul psihologic (nu este decît o consecință), ci în registrul *etic*. Ambiguitatea lui Gide presupune că în cele din urmă cititorul nu reuşeşte să reducă sau să fixeze poziția autorului în ciuda dorinței pe care o are inevitabil, dar intervin *problemele* etice pe care le pun aproape toate operele sale. Această ambiguitate va fi implicită sau explicită în funcție de autor, în cazul în care se ascunde sau

se manifestă. În primul caz, cel al ficțiunii, se face printr-o abstinență sistematică în privința judecăților explicite pe care autorul le păstrează *deschise*, netranşînd problemele: prefața de la *Imoralistul* rezumă perfect strategia sa. În cel de-al doilea caz, cel în care autorul ia cuvîntul în nume propriu, o face din contră, printr-o subordonare a luărilor de poziții contradictorii, Gide obținînd acelaşi rezultat: el încearcă atunci pentru a relua exprimarea sa de la începutul *Întoarcerii fiului risipitor* să lase «vagă şi confuză dubla inspirație care [îl] animă[2]».

[2]III, pag. 475.

Chiar dacă angajamentul personal are alte avantaje pe care nu le vom vedea decît mai încolo, este evident că regimul de ficțiune îi este mult mai propice liberei dezvoltări a contrariilor şi a «lipsei de asemănări». Gide se simte atunci liber să ducă la extreme într-un fel de *încercare* de sine fiecare dintre virtualitățile funcției sale: libertate în raport cu cititorul, — dar şi eliberarea de sine. Ficțiunea devine *în acelaşi timp* confidență personală (în privința originii

atitudinilor descrise) şi depersonalizarea (în ceea ce priveşte realizarea excesivă sau exclusivă a acestei trăsături cu totul speciale), *în acelaşi timp* amintire şi experienţă, *în acelaşi timp* narcisism şi autocritică. Ficţiunea este adesea prezentată de Gide sub forma unei igiene, a unei *purgaţii* care îi permite în acelaşi timp să se împlinească şi să scape de el însuşi. [1]

[1]Acest dublu aspect autobiografic şi autocritic apare foarte bine în prezentarea fatalmente aluzivă pe care Gide i-o face lui Claudel în *Poarta îngustă*, unde el invită la ghicirea *«secretului confidenţei»*, dar şi la sesizarea «însăşi a ideii că această carte deţine în sine propria sa critică» (Paul Claudel şi André Gide, *Corespondenţă*, editura Gallimard, 1949, pag. 90); vezi expozeul *«Legii retroacţiunii»* din *J*, I, pag. 40–41 [1983]. În privinţa *Imoralistului*, Gide a fost obligat să-i precizeze lui Jammes dinamica ficţiunilor sale şi prin nişte formule şocante el dă definiţia întregului său «echilibru» romantic (epurare, debarasare, alternanţă, complexitate…) (Francis Jammes şi André Gide, *Corespondenţă (1893–1938)*, editura Gallimard,

1949, pag. 199–200). Vezi tot în *Poarta îngustă*: I, pag. 275–276 şi 365. Referitor la *Pivniţele Vaticanului*: I, pag. 436–437.

El dă dovadă de o mare voluptate pentru aceste exerciţii care îi permit să spună «eu» chiar şi în cazul unei ipoteze, unei virtualităţi fără să cadă asupra acelui «eu» autobiografic. [2]

[2]În privinţa «depersonalizării» vezi *J* I, pag. 759, [1923]; *JFB*, pag. 86–87 şi 94; în *Caietele Micii Doamne* (*CAG 4*, pag. 25), Gide contrapune în subiectul din *Simfonia pastorală* «eul» romantic eului autobiografic; în sfîrşit *J*, I, pag. 829–830 [1924].

Acest joc al ficţiunilor nu este o simplă igienă: Gide încearcă în acelaşi timp ca prin intermediul său să asambleze elementele unui sistem mai complex. Este o manieră de a flirta cu autobiografia. Dacă fiecare operă are partea sa de confidenţă, ar fi fără îndoială o greşeală totală să vedem doar confesiuni; dar ansamblul operei formează un sistem ale cărui excese şi autocritici se echilibrează, se compensează. La nivelul

totalității sale, obținem imaginea eului şi aceasta, chiar dacă virtuală, devine *necesară a fi presupusă* pentru a unifica acest cîmp al ficțiunii. Spațiul autobiografic pe care îl implică acest tip de ficțiuni este clar prezentat de Gide într-un text în care defineşte două feluri de «modalități de a privi şi de a descrie viața» care în unele romane se suprapun: una este obiectivă, bazată pe observația gesturilor şi evenimentelor, cealaltă este subiectivă şi o vom descrie chiar acum. Fără îndoială că el şi-ar fi dorit ca amîndouă să se combine în opera sa, ca în cea a lui Dostoievski. Însă doar cea de-a doua pare a o defini cu adevărat:

Cealaltă care se referă mai întîi la sentimente, la gînduri şi riscă să rămînă neputincioasă în descriere nu a fost simțită inițial de autor. Bogăția acesteia, complexitatea sa, antagonismul posibilităților mult prea diverse, toate acestea vor permite o extrem de mare varietate a creațiilor sale. Dar de fapt totul emană din el. El este unicul garant al adevărului dezvăluit, unicul judecător. Întreg iadul şi raiul personajelor sale zace în el. El nu se descrie pe el contînd ceea ce

descrie, ceea ce ar fi putut deveni dacă n-ar fi ajuns să fie el însuşi. [1]

[1] *J*, I, pag. 829 [8 feb. 1927]. Gide dezvoltase deja această temă foarte personală în conferința sa despre Dostoievski (*Dostoievski*, editura Gallimard, colecția «Idées», 1964, pag. 80–81): scriitorul care *«caută să se cunoască»*… riscă să se găsească sau să se complacă în imitarea sinelui. Adevăratul artist nu se realizează decît proiectîndu-se liber în opera sa.

Dar acest «el însuşi» se realizează prin texte, fără a se fixa într-unul dintre ele: cititorului i se va părea insesizabil. Gide a făcut tot ce a putut în raporturile sale complicate cu publicul ca să scape de abordările prea simple: lui nu-i displace să intrige, să-i înşele pe cititor sau pe critici, chiar dacă după aceea le arată drumul cel bun… Ficțiunea este foarte propice acestei neînțelegeri. *Autorul* nu are un raport cu identitate cu *naratorul*: dar cititorul va încerca întotdeauna să-l ghicească pe cel dintîi în al doilea. Acesta este un prost obicei încurajat prin caracterul etic al povestirilor lui Gide (cititorul doreşte

întotdeauna să afle o «poziție») şi în folosirea narațiunii «la persoana întîi». Critică şi ironică, doar în parte «confidențială», fiecare ficțiune generează confuzie şi îl lasă pe cititor nelămurit asupra poziției autorului; dacă greşeala este posibilă într-o carte izolată, succesiunea cărților astfel contrapuse generează perplexitate: care este identitatea, poziția morală a celui care a fost în stare să le scrie pe toate? În cel mai rău caz această ambiguitate menținută la nivelul emiterii şi publicării cărților sale nu-şi va putea recîştiga statutul unei complexități mai banale decît la nivelul totalității operei considerate ca produs al unui *personaj* complex sau complicat: în aceasta constă dificultatea oricărei biografii a lui Gide, biografia sa fiind redusă la o discuție foarte clară *despre* ambiguitate, în vreme ce Gide vorbeşte într-un mod ambiguu. Exprimarea lui Gide devenită obiect al exprimării îşi pierde orice virtute de ambiguitate: încercăm s-o definim, deşi ea ne-a prins de fapt în plasă. Dar oare mai există? Gide avea o conştiință foarte clară a acestei probleme; în mare parte acest lucru l-a determinat multă vreme să devină chiar el

*autobiograf*, adică autorul unei povestiri cu scop totalizator şi cu un pact autobiografic.
Dar scriitura intimă în care autorul îşi asumă «eul» poate să ia şi alte forme: jurnalul şi corespondența practicate în mod regulat şi abandonate de Gide din adolescență şi despre care ştia prea bine că într-o bună zi soarta lor va fi să ajungă publicate, adăugîndu-se operei sale ca o privire ocolită suplimentară sau mai degrabă ca un fundal pe care să se detaşeze «motivele» mai stilizate ale ficțiunilor sale.
Acest «eu» al confidenței zilnice sau epistolare nu prezintă aceleaşi inconveniente ca cel din povestirea autobiografică: există nişte limite legate de situație şi care îl împiedică să o judece la adevărata valoare, intrînd astfel cu uşurință într-un sistem de ambiguități. Aceste limite se datorează *temporalității* şi *destinației*. Jurnalul şi scrisorile scrise pe moment nu angajează şi nu fixează decît propria lui persoană. În ciuda tendinței de imitare a sinelui pe care îl presupune întotdeauna scriitura intimă, nimic nu îl împiedică să se contrazică, să varieze, să evolueze şi să lege contrariile. Jurnalul, această formă deschisă, nedefinită, neterminată, este

extrem de favorabil acestei disponibilități. Scrisoarea presupune o altă limitare în raport cu *destinatarul*. La nivelul marilor corespondențe ale lui Gide se întîlneşte acelaşi sistem ca şi la nivelul povestirilor sale: o «încercare» în cursul căreia este exprimată şi dezvoltată o parte din ființa sa, chiar dacă apoi este dată uitării. Corespondarea cu Claudel seamănă un pic cu scrierea *Porții înguste*: o expresie, o experiență, o epurare. Corespondențele formează între ele un *joc* al povestirilor în aşa fel încît cititorul se poate întreba *cine* este epistolarul capabil să le fi scris pe toate.

Chiar Gide considera scrisul cel mai intim (de exemplu scrisorile către Madeleine) ca un element al unui joc textual global: nu este vorba doar de nişte texte despre care ştia că într-o bună zi vor fi publicate, dar deja îşi dădea seama de locul pe care îl vor ocupa, de rolul pe care îl vor juca în întregul sistemului: orice text se defineşte prin locul şi funcția sa într-un ansamblu textual căruia Gide îi conferea misiunea de a-i crea *imaginea*. Această idee a *imaginii de sine*, Gide n-a conceput-o niciodată sub forma unui narcisism simplist, sub forma unei «copii» sau

măcar a unui «autoportret»: nu e vorba aici de construirea unui obiect, ci de crearea unui anumit efect de stabilire a unui joc. Dacă cutare sau cutare piesă din acest joc lipsea, imaginea nu era «incompletă», ci întregul joc *ratat* pentru că celelalte piese lipsite de această relație sau de această contragreutate nu mai puteau funcționa în acelaşi fel. De unde şi teama lui Gide în privința distrugerii scrisorilor către Madeleine: «Opera mea de acum înainte nu va mai fi ca o simfonie în care lipseşte acordul cel mai plăcut, ca o clădire fără cupolă[1]»,

[1]J, II, pag. 1150 [20 ian. 1919]. În cadrul ambiguității lui Gide mai întîlnim evident şi alte pasaje, în 1917, cînd tot aceste scrisori sînt considerate agasante (*Dacă*, II, pag. 497), aşa cum pe Gide îl agasează şi stilul din *Caietele lui André Walter* (*ibid*, pag. 522).

sau la gîndul unei morți premature care l-ar împiedica să compună anumite piese mai importante ale jocului: «Dacă aş muri acum, n-aş lăsa despre mine decît o imagine chioară sau chiar fără ochi».[1]

[1]J, I, pag. 420 [15 iunie 1914].

*Scopul* lui Gide este deci să creeze (în dublu sens al invenției şi manifestării) imaginea sinelui, cea a unei ființe vii, cu toată complicația şi istoria sa; dar *mijlocul* prin care urmăreşte acest scop nu este folosirea povestirii autobiografice *stricto sensu*. Este o arhitectură de texte, unele de ficțiune, altele critice, altele categoric intime, pe care Gide le înzestrează cu capacitatea de a prezenta imaginea sa. Totul se petrece ca şi cum n-ar trebui să scrie cine este, ci să devină în timp ce scrie. Imaginea de sine nu are nimic de-a face cu conținutul exprimat, fiind un efect de exprimare. Pentru a crea ambiguitatea autobiografică, ea nu este obligată să treacă neapărat prin autobiografie. Din contra. Acest efect de ambiguitate nu pare a fi o descoperire făcută pe parcurs, ci elementul fundamental al *intenției* literare a lui Gide: el a povestit de mai multe ori cum a avut încă de la început, viziunea Operelor complete sub forma unui anumit număr de volume încă în alb, dar care existau deja *spre a fi scrise* şi al căror

sistem de contradicții şi de alternanță mai ales exista deja. [2]

[2]Vezi în *Dialog cu André Gide*, pag. 162–163, confidențele făcute pe 29 martie 1914 lui Charles Du Bos; în *J*, I, pag. 436 [12 iul. 1914].

Realizarea cea mai desăvîrşită a acestei fantasme nu au fost *Operele complete* publicate începînd din 1932, ci cu mult înaintea acestei încercări, adesea greşit înțelese, respectiv cea a *Operelor alese*, adunate chiar de Gide în 1921, în momentul în care scria sfîrşitul de la *Dacă sămînța nu moare*. În aceste *Opere alese* nu trebuie să vedem nişte alegeri estetice *ne varietur* pe care Gide le-ar fi făcut din lucrările cele mai reuşite, anticipînd astfel ceea ce de obicei se întîmplă cu trecerea timpului şi în posteritate: în momentul respectiv opera lui Gide nu se terminase şi el ştie bine asta, încă nefiind momentul pentru o antologie; *Operele alese* sînt o lucrare de circumstanță: ele prezintă unitatea unei opere față de care prea mulți cititori acordau mai multă atenție unui element uitînd sau ignorînd restul. Dar în acelaşi timp ceea ce a

întreprins Gide anticipînd deznodămîntul acestei analize, este destinat să formeze eşecul primei părți din *Dacă sămînța nu moare*. Adunînd *Operele alese*, se pare că Gide a vrut să răspundă la obiecția foarte pertinentă pe care o făcuse Jacques Raverat asupra simplificării pe care o operau povestirile şi autobiografia în privința «figurii» sale: «Ar trebui, îmi spunea el foarte just, ca pentru a avea un tablou mai asemănător cu realitatea ca toate acestea să fie citite în acelaşi timp».[1]

[1]*J*, I, pag. 684 [5 oct. 1920]

*«Să fie citite toate în acelaşi timp»* este exact ceea ce propuneau şi *Operele alese*. Cheia pe care o dă Gide aici nu este cea a unui mesaj, ci a unei structuri. [2]

[2]Intenția profundă a lui Gide a fost clar analizată de *Mica Doamnă* şi confirmată de Gide. (*CAG 4*, pag. 78 [19 apr. 1921]; la remarcile *Micii Doamne*, Gide răspunde: «Da, spune el, cheia este firul Ariadnei. Construcția cărții mă preocupă foarte tare. Prin alegerea mea vreau ca

în sfîrşit să-mi schiţez portretul; era şi timpul. Aş fi vrut ca totul să fie cît mai bine şi mai organizat.»)

El desemnează astfel *jocul textelor*, respectiv opera sa, extinzînd principiul ambiguității la tot ceea ce a scris. Moto-ul: «extremele se ating» descrie destul de clar, ca de altfel şi prefața către cititor în care anunță că au fost preferate «paginile cele mai semnificative ale unui autor căruia criticii adesea i-au reproşat că se sustrage». Fără îndoială că în acest mic volum este cel mai clar exprimat intenția literară a lui Gide: să creeze o imagine de sine prin «punerea în joc a textelor» cele mai diverse, atît prin formă cît şi prin alegerea pe care o dovedesc, imagine de o complicație prezentată în mod deliberat deschis drept un refuz al «ultimului cuvînt». Se lasă loc textelor autobiografice care sînt incluse în acest joc de texte: este un loc de o importanță capitală (aceste texte formează concluzia cărții), dar şi discret în acelaşi timp (Gide se descrie prin intermediul povestirilor sale, prin personaje ca Wilde şi B.R. — şi într-un

portret cu trei elemente, dar care nu este clar prezentat ca un autoportret)[3]

[3]Paginile inedite cu care se încheie această alegere (pag. 430–438) corespund problematicii celei de-a doua părți din *Dacă sămînța nu moare*, ele fiind contemporane. Dar *istoria* lipseşte, precum şi identificarea autorului cu naratorul sau cu modelul (discursul lui Édouard despre M. în primul fragment, explicația lui T. despre sine în cel de-al doilea; doar cel de-al treilea fragment al portretului descătuşat de orice exprimare fictivă pare a fi asumată de Gide). Nici unul dintre textele din *Dacă sămînța nu moare* nu figurează în această alegere (în afară de vreo douăzeci de rînduri în anexă, pag. 441–442). Gide realiza aici ceea ce fără îndoială a fost intenția sa inițială, prea repede însă deviată către biografie sau critică, față de colecția lansată de editura Seuil şi intitulată «Scriitorii văzuți de ei înşişi»: obiectul acestui volum fiind scriitorul, dar care nu apărea ca o imagine virtuală proiectată printr-un montaj de texte şi nici construită printr-un discurs critic sau printr-o narațiune biografică.

# LOCUL AUTOBIOGRAFIEI

Toate acestea sînt binecunoscute: era totuşi necesar să amintim pentru a arăta că producerea imaginii de sine care pare a fi vizată de Gide se prea poate să nu-şi găsească locul în povestirea autobiografică de tip clasic. În această formă de povestire în care identitatea autorului şi a naratorului este obligatorie, autorul este nevoit să se dezvăluie, iar povestirea trebuie să acopere întreaga sa viaţă şi într-un fel sau altul să facă şi o sinteză. Aceste două exigenţe de dezvăluire totală şi de sinteză explicită sînt însă *inacceptabile* pentru Gide: ele ar distruge însuşi principiul şi jocul prin care vrea să-şi realizeze imaginea. Cititorii cărţii *Dacă sămînţa nu moare* ştiu prea bine că această autobiografie nu are decît foarte mici asemănări cu *Confidenţele*. S-ar putea ca cititorul să fie dezamăgit, dacă-şi imaginează că Gide urmăreşte acelaşi lucru cu Rousseau, adică o imagine totală de sine. De fapt autobiografia lui Gide nu are decît un rol colateral în construcţia autobiografică: departe de a fi un tot, nu este decît un ocol care se adaugă altor ocolişuri. Este însă un ocol special, poate unde scoate în relief existenţa spaţiului

autobiografic; e totuşi limitat — aş spune chiar intenționat limitat.
Gide a ales să scrie o poveste autobiografică, deşi contravenea intinției sale, pentru că era singura manieră de a pune capăt minciunii şi ipocriziei în privința unui punct extrem de precis: viața sa sexuală. Ceea ce apreciază el în pactul autobiografic este tocmai valoarea de angajament. Scrierea şi publicarea autobiografiei avea în ochii săi valoarea în egală măsură de *act* şi de operă. Era vorba de împrăştierea valului de invenții şi de mărturisirea adevărului sub formă de confesiune sau de sfidare. Recunoaşterea acestui adevăr presupunea atît identitatea naratorului, cît şi a autorului — adică eu, Gide, eu care sînt pederast — şi povestirea unei întîmplări în măsura în care putea să lămurească sau să facă acceptabilă această alegere sexuală. În 1914 Gide a constatat, confruntat fiind cu Claudel, că mărturisirea în sine este ineficace, nefăcînd decît să substituie neînțelegerea cu o disimulare: «E greu de răspuns în cîteva fraze acolo unde un volum întreg de explicații şi povestea vieții mele nu ar fi poate de ajuns[1].»

[1]Paul Claudel şi André Gide, *Corespondență*, editura Gallimard, 1949, pag. 218 (scrisoarea lui Gide, 7 martie 1914); în 1917 Gide îi va spune şi lui Edmund Gosse că doar o povestire istorică ar putea explica poziția sa *«față de anumite probleme religioase şi morale»*, nota el cu pudoare (*Corespondența lui André Gide şi Edmund Gosse*, editată de L.F. Grugmans, New York University Press, 1959, pag. 151, scrisoarea din 26 oct. 1917).

Este vorba despre volumul *Corydon* pe care deja îl începuse. *«Povestea vieții mele»* va deveni *Dacă sămînța nu moare*.
Pentru a clarifica acest ocoliş cu totul special, era nevoie de o povestire retrospectivă asumată. Mai rămîne că pactul autobiografic este un *tot*: viața sa nu poate fi asumată fără fixarea unui anumit sens; şi nici înglobată fără o sinteză. Trebuie explicat cine eşti fără să spui cine eşti. Lăsînd deoparte angajamentul, toate aceste aspecte ale autobiografiei îi repugnă profund lui Gide. Ideea «cunoaşterii de sine» îi pare o cursă: ea implică limitare şi artificial.[1]

[1]*«De ce aş crea imitîndu-mă fals, o falsă unitate a vieţii mele?»* (*J*, I, pag. 174 [24 aug. 1905]); sau există şi o simetrie la începutul *Vieţii lui Henri Brulard*: *«Peste două zile împlinesc cincizeci şi unu de ani şi încă nu mă cunosc! Îmi aparţin fiind un amestec dintre cele mai greu de înţeles. În rest nu încerc să mă analizez prea mult.»* (*Caietele Micii Doamne*, *CAG 4*, pag. 59–60 [20 nov. 1920]); *«Îmi repugnă să fac bilanţul impresiilor mele»* (*ibid*, pag. 75 [16 apr. 1921]).

Nici nu va rezolva, nici nu se va demasca, nici nu va descrie la prezent, nici nu va alege, nici nu va conchide, pur şi simplu nu va spune *totul*. Nu trebuie întrezărit aici un refuz moral sau un eşec estetic: pur şi simplu intenţia sa este *alta*. *Dacă sămînţa nu moare* este produsul paradoxal a două exigenţe contradictorii, o încercare de a concilia avantajele mărturisirii şi refuzul structurilor persoanei şi discursului, aşa cum sînt ele presupuse a exista în autobiografia clasică. Criticile pe care le-au adus catolicii ca Du Bos, Claudel sau Mauriac nu trebuie pentru nimic în lume să lase să se creadă că Gide ar fi un partizan al genului autobiografic: ceea ce se

pune în discuție este scandalul *mărturisirii*, şi nu în general problematica autobiografică. E suficient să frunzărim opera lui Gide pentru a vedea ce reprezenta în critica genului, cel puțin în cea atît de severă ca a lui Claudel (în privința pericolelor şi limitelor retrospecției) şi atît de lucidă a lui Valéry (asupra iluziilor de sinceritate): preocupat să nu fixeze nimic în mod simplist, să nu aleagă nimic, să nu se angajeze pentru viitor.[2]

[2]Textul care condamnă cel mai clar «cunoaşterea de sine» şi care se aplică cel mai bine autobiografiei este cel din *Roadele pământului* (III, pag. 285).

S-ar putea stabili o mică antologie critică a genului autobiografic tradițional, studiind fie textele la îndemîna oricui, fie reflecțiile scrise în timpul redactării cărții *Dacă sămînța nu moare*, reflecții pe care le întîlnim în *Jurnal* sau chiar în povestirea propriu-zisă.[3]

[3]În textul din *Dacă sămînța nu moare* lamentațiile asupra insuficiențelor povestirii

autobiografice fac parte din comedia naratorului (v. II, pag. 429, 436, 438, 463, 492, 500–501) şi au de fiecare dată o funcție foarte precisă privitor la locul lor în text — ca şi nota de încheiere a primei părți care serveşte de legătură între cele două părți.

Citind ultimele texte care privesc în cea mai mare măsură redactarea primei părți din *Dacă sămînța nu moare* al căror rezumat se află în «Nota» de încheiere a acestei primei părți, parcă îl auzim pe Flaubert cel din *Corespondență* gemînd din pricina chinurilor pe care i le produce *Bovary* a sa — cu aceeaşi «afectare» —: ariditatea subiectului (copilăria sa morocănoasă care îl dezgustă), chinurile stilului, dificultățile de redactare şi bineînțeles pe alt plan drama religioasă, afectivă şi sexuală care apare din nou pentru narator între 1916 şi 1919, în chiar momentul în care povesteşte originea sa. Comentariile referitoare la redactarea celei de-a doua părți sînt mai puțin numeroase şi mai vesele. În mod curios în aceste nesfîrşite lamentații Gide deplînge limitele «autobiografiei» (detalii prea numeroase,

imposibilitatea de a spune esențialul, necesitatea de a simplifica şi de a sărăci), dar nu caută aparent nici o soluție pentru aceste probleme. El care în fața «romanului» va încerca atît o reflectare teoretică, dar şi o experimentare curioasă şi inventivă — mărturie stau *Jurnalul falsificatorilor de bani* şi *Falsificatorii de bani* —, pare că aici se resemnează dinainte. În privința autobiografiei nu găsim decît nişte critici destul de banale şi fără nici o încercare de studiu aprofundat. Sincer vorbind, avem impresia că aceste limite ale autobiografiei de fapt *îi convin*: nu-i displace că nu reuşeşte în anumite direcții (mărturisirea) şi că eşuează strălucit în toate celelalte, împiedicînd povestirea să devină o operă «totală» pe care oricum o socoteşte imposibilă — şi nefastă. El pare să fi jucat destul de lucid politica a tot ce poate fi mai rău, adăpostindu-se în spatele defectelor şi limitelor acestui gen pe care le subliniază chiar el înadins. Există o strategie a eşecului, un fel de viclenie a relei voințe. Recitind mărturisirea şi epurarea trecutului său ar trebui dovedit că povestirea autobiografică este incapabilă să producă de una singură acelaşi

efect de ambiguitate precum convergența mai multor povestiri lineare, deliberat fictive: într-un cuvînt autobiografia n-ar putea de una singură să creeze imaginea de sine, în vreme ce un «roman» ar putea reuşi. Eşecul relativ al *Dacă sămînța nu moare* este de fapt o etapă spre reuşita *Falsificatorilor de bani*.[1]

[1]Această ierarhie a celor două povestiri apare foarte clar în *JFB*, pag. 33–34 sau în alte puncte de vedere ale lui Gide (*Caietele Micii Doamne*, *CAG 4*, pag. 95 [9 aug. 1921]; scrisoare către André Rouveyre din 22 nov. 1924 din André Gide şi André Rouveyre, *Corespondență*, editura Mercure de France, 1967, pag. 90).

Această afirmație trebuie nuanțată: prima parte este eşecul concertat al unei povestiri care ar fi trebuit să fie complexă şi care în realitate este confuză; partea a doua este reuşita unei povestiri perfect ambigue, dar care nu se referă la o fază limită a întîmplării. Gide a folosit într-adevăr toate mijloacele pe care le-a avut la dispoziție atît pentru a recreea în interiorul autobiografiei un efect de ambiguitate pe care părea a o

exclude *a priori*, dar a şi obligat autobiografia să nu fie înțeleasă prin ea însăşi decît prin lumina restului operei. În final este în continuare vorba de o *rearuncare a naratorului în indecizie*, indiferent că este vorba de jocuri de prelungiri pe nivele sau în sensul povestirii propriu-zise. *Prelungirea.*
Decupajul acestei povestiri ascunde totalmente istoria ulterioară a adultului (ce se întîmplă după logodnă?) şi povestea actuală a naratorului: în care naratorul *realmente* aparține acestei drame despre care ne spune «că se joacă în continuare[1]».

[1]*Dacă*, II, pag. 430.

E absolut imposibil de ghicit acest lucru atunci cînd citim *Dacă sămînța nu moare*. Această omisiune se explică evident printr-o discreție imperativă. După logodnă povestea lui André şi a Madeleinei este indisociabilă, deci nu poate fi făcută publică. Tot aşa sfîrşitul lăsat în suspensie devine perfect misterios. [2]

[2]Alegerea acestui ultim cuvînt din carte «şi ne-am *logodit*» conține atît ideea de ceva rămas în suspensie, cît şi o formă voalată de mărturisire. Lăsînd *căsătoria* undeva în umbră (oare de ce Gide n-a scris: «ne-am *căsătorit*»?), el refuză curiozității publice drama conjugală, exprimînd-o sub o formă indirectă. Propria lui «căsătorie doar de formă» transformă logodna într-o stare definitivă. Cît priveşte explicațiile care preced acest sfîrşit în suspensie, ele probabil că au părut misterioase cunoscuților lui Gide, care poate că ştiau urmarea poveştii (cf. *CAG 4*, pag. 92).

O simplă scurtă aluzie total de neînțeles se face referitor la actualele dificultăți ale naratorului, la începutul celei de-a doua părți.[3]

[3]II, pag. 549.

N-ar fi deloc exagerat să spunem că de fapt nu ştim «a cui» poveste este spusă în *Dacă sămînța nu moare*… În ceea ce priveşte portretul naratorului adult, se dau numeroase elemente şi nu se ascunde în momentul în care povesteşte: dar nicăieri aceste elemente nu au consistența şi

nici unitatea unui portret: sau cînd se organizează o fac spre totala perplexitate a cititorului (vezi mai jos: *sensul*). Lipseşte urmarea povestirii[4],

[4]De două ori în *Dacă sămînța nu moare*, Gide are aerul că anunță o urmare (pag. 547 şi 607). Citind însă declarațiile directe ale lui Gide, pare că ideea de a prelungi povestirea dincolo de logodnă n-a fost decît o ipoteză extrem de improbabilă (*«Mă îndoiesc că aş putea să merg mai departe cu redactarea acestor Memorii. Şi totuşi cît de interesant ar fi fost!» J*, I, pag. 696 [14 iul. 1921]), unde există o tentație trecătoare (*«Fără să vreau întrevăd deja o urmare.» Caietele Micii Doamne, CAG 4*, pag. 92 [10 aug. 1921]), dar apoi nu se va mai pune problema.

decît douăzeci de ani mai tîrziu *Et nunc manet in te* nu va înlocui decît în parte. Anumite zone ale vieții lui Gide rămîn în umbră, mai ales practicarea şi problemele legate de homosexualitate. [1]

[1]Referitor la aceste limite ale autobiografiei, vezi analizele lui Henri Rambaud în François Derais şi Henri Rambaud, *Inversul jurnalului lui Gide şi secretele sincerității*, ediție adăugită, Paris, Le Nouveau Ortique, 1952, pag. 63–66.

*Dacă sămînța nu moare* nu povesteşte decît *descoperirea*. În rest trebuie să ne mulțumim cu indicațiile împrăştiate din *Jurnal*. Pentru a ne face o idee în legătură cu relațiile dintre Marc Allégret şi Gide trebuie să citim anumite pasaje din *Jurnal* şi să descifrăm «transpunerile» din *Simfonia pastorală* sau *Falsificatorii de bani*: în autobiografie nu există nici o urmă. Cînd în *Et nunc manet in te* Gide dezvăluie în sfîrşit drama conjugală, el ascunde o altă parte a vieții sale, naşterea fiicei sale Catherine, în 1923.[2]

[2]Această altă fațetă a vieții lui Gide nu apare în *Et nunc*... decît sub forma unei aluzii destul de misterioase şi dezinvolte în acelaşi timp (*J*, II, pag. 1130). Gide era perfect conştient de deformările pe care acest cîmp limitat le vor aduce imaginii sale. El notează asta îndurerat în legătură cu *Jurnalul* publicat de el în 1939 şi

cenzurat de toate pasajele referitoare la Madeleine: *«Cele cîteva aluzii la drama tainică a vieții mele devin de neînțeles pentru că lipseşte ceea ce le-ar fi putut clarifica; incomprehensibilă sau inadmisibilă, ofer această imagine a eului mutilat care nu este decît un gol al inimii mele arzînde»* (*J*, I, pag. 1331 [26 ian. 1939]). Această constatare s-ar putea aplica chiar dacă într-o mai mică măsură şi în *Dacă sămînța nu moare*.

Discreție necesară, se va spune iar: Gide a fost în egală măsură avid să *se* compromită pe cît a încercat să-i protejeze pe cei dragi de curiozitatea generală. Dacă într-adevăr ar fi fost aşa, ar fi trebuit să îşi compună o operă postumă şi să dea aceleaşi dispoziții ca cele ale prietenului său Martin du Gard, neautorizînd publicarea acestor scrieri decît la cincizeci de ani după moartea sa. De ce n-a făcut-o? Ştim ce oroare avea Gide față de această categorie de opere postume. Autobiografia sa are mai întîi o funcție de mărturisire, de confesiune sau de sfidare — în tot cazul ea trebuie să producă întotdeauna un scandal. Actul unui om viu făcut

pentru cei vii, un act definit *hic et nunc* de către cel care îl face şi de către destinatarii săi, autobiografia trebuie să creeze scandal, să stabilească o transparență al cărei autor Gide se dorea, fiind totodată şi martor — indiferent dacă va ajunge victimă sau beneficiar al efectului produs. «Şi cînd te gîndeşti că n-am să ştiu niciodată ce se crede despre această carte!» suspina Gide cînd se gîndea totuşi la posibilitatea unei lucrări postume.[3]

[3]*CAG 4*, pag. 92.

El se teme cel mai tare că după moartea sa mărturia ar putea fi înăbuşită sau falsificată, aşa cum s-a întîmplat cu Rimbaud şi Whitman şi cum se va întîmpla sub ochii lui şi cu Jacques Rivière.[4]

[4]Gide a afirmat de mai multe ori că încă înainte de 1900 nu numai că avea intenția să-şi scrie Memoriile, dar şi să le publice *din viață* (vezi scrisoarea către François Porché în *C*, pag. 191–192). El explică foarte clar motivele într-o scrisoare către Edmund Gosse (*op. cit.*, pag.

189–190, scrisoarea din 16 ian. 1927 şi în *Intenția de prefață*, care se găseşte în *Opere complete* (vol. X, 1936, pag. 453–454): oroare față de *«camuflarea convențională»*, *«adorarea părinților, a prietenilor şi ascunderea morților»*. În august 1922 el îi declară Micii Doamne: *«Nu cred în publicațiile postume, pentru că nu le pot controla»* (*CAG 4*, pag. 147). În 1925 atitudinea Isabellei Rivière îi va spori neîncrederea (*ibid.*, pag. 229 şi 249).

De unde şi necesitatea de a publica din viață — cît încă trăieşte Madeleine —: lucru imposibil în 1916, cînd începe să scrie, pentru că Madeleine nu ştia atunci. Nu s-a putut decît din momentul în care Madeleine a descoperit din întîmplare secretul, în 1916 şi apoi criza din 1918.[1]

[1]Tot în 1916 el îşi califică autobiografia drept *«operă postumă»*, în măsura în care publicarea nu va fi posibilă decît într-un viitor nedeterminat (termen folosit într-o scrisoare către Edmund Grosse, *op. cit.*, pag. 130, 3 iul. 1916). Abia criza din 1918 face de conceput publicarea, nu numai pentru că Madeleine deja a aflat, ci şi

pentru că arzînd toate scrisorile lui Gide, a rupt chiar ea contractul tacit care îi lega pe acest plan. Pentru a înțelege limitele şi precauțiile mărturisirii lui Gide, trebuie luat în considerație faptul că Gide niciodată nu a avut *inițiativa* unei mărturisiri față de Madeleine: el a lăsat împrejurările la întîmplare şi i-a dat posibilitatea lui Madeleine să afle singură adevărul, chiar dacă atunci a fost nevoit să-şi asume cinstit într-o dezbatere dureroasă pe care chiar ea a declanşat-o. Era exact atitudinea lui Gide din 1894 față de mama sa. O întîmplare nefericită. El nici n-a provocat-o, nici n-a încercat s-o evite. Dna Gide va afla emanciparea fiului său, pe care acesta şi-o revendică drept o libertate pledînd dreptul ce i se cuvine. Dar în 1894 el cedează atunci cînd criza din 1918 îi va aduce libertatea.

Chiar şi atunci afecțiunea, prudența, multă vreme l-a reținut de la dorința de a publica. El a recurs la un compromis, şi anume ediția confidențială din douăsprezece exemplare care asigură supraviețuirea textului, punîndu-l la adăpost de moştenitorii abuzivi şi ferind-o pe Madeleine de un scandal public. Dar

compromisul este unul provizoriu. Gide doreşte să publice, dacă nu de altceva, măcar pentru a demonstra cît este de viu, contrar «lumii de dincolo». De unde şi tergiversările dintre 1920 şi 1926 atît pentru *Corydon* cît şi pentru *Dacă sămînța nu moare* şi exasperarea lui Gide față de prietenii care încearcă să-l împiedice, ca şi propria sa nelinişte totuşi, dominată de dorința de a fugi şi ezitările şi calculele asupra tirajului şi momentului celui mai propice, etc.[2]

[2]În *Caietele Micii Doamne*, care pot fi cel mai uşor urmărite în amănunt, adică nuanțele şi complexitățile, comportamentul lui Gide dintre 1920 şi pînă în 19 oct. 1926, cînd anunță Micii Doamne: *«Mai mult ca sigur că voi deschide cuşca şi voi lăsa să apară* Dacă sămînța nu moare.*»* (*CAG 4*, pag. 290).

Din această groază de lucrări postume trebuie să reținem mai ales că *Dacă sămînța nu moare a fost scrisă pentru a putea fi publicată* imediat cu toate limitele pe care le implica şi cu toate precauțiile indispensabile de sens în raport cu *destinatarii* imediați: renunțarea la categoria

lucrărilor *postume* corespunde de fapt renunțării la exigențele principale ale autobiografiei, adică dezvăluirea totală şi perspectiva sintetică. Această renunțare nu era deloc un sacrificiu sau o greşeală, ci o alegere deliberată.[1]

[1]Charles Du Bos a analizat foarte pertinent consecințele publicării imediate (*Dialog cu André Gide*, pag. 266, nota 3): greşeala sa însă a fost că a vrut să-l judece pe Gide la fel ca pe Rousseau, nedistingînd originalitatea intenției de tip Gide.

*Din păcate* Gide nu a fost împiedicat de imperativele discreției necesare în scrierea unei autobiografii totale. El a ales limitele proprii pe care le-a jucat savant pentru a-şi transforma autobiografia într-un text special în care mărturisirea trece fără a fixa povestea respectivă.
*Nivelele.*
Este vorba aici de construcția primei părți. Rareori s-a văzut un eşec de construcție atît de concertat şi de abil. *Totul se petrece aici ca şi cum ar fi două poveşti diferite, juxtapuse în mod artificial*. Una ocupă nouăzeci la sută din text,

care este compus din amintiri din copilărie minunat povestite, dînd impresia unei copilării fără probleme, unei copilării normale, şi asta prin intermediul fericirii scrisului ce se transformă într-un mod plăcut de a-ți petrece timpul. Cealaltă, compusă din mai multe episoade foarte bine delimitate şi dramatizate, trasează în termeni încă destul de misterioşi originile unei drame ce se va petrece, ale unei «drame ce încă se mai joacă»[2]

[2]*Dacă*, II, pag. 430.

Aceste două nivele nu par să comunice: povestea profană şi drama sacră coexistă ca apa cu uleiul, fără să se amestece în secțiuni ale textului nelegate sau necontopite şi chiar adesea contradictorii: de asemenea cititorului îi trebuie multă voință atunci cînd citeşte primele patru capitole pentru a împăca povestirile luminoase ale jocurilor cu casele de țară, viața familială, trezirea *Roadelor pămîntului* sub toate formele, cu teza propusă la începutul capitolului I şi care este reamintită violent la sfîrşitul capitolelor I, II şi IV, ale copilăriei sumbre, posace, mocnită de

diavol. În ceea ce urmează în mod similar rarele fragmente consacrate Madeleinei vor fi abandonate la mijlocul povestirii părînd că n-au nici o legătură cu ea. Gide, care atribuie cu plăcere genului autobiografic slăbiciunile sale de stil (cf. nota de la sfîrşitul primei părți) ştia prea bine că aceste probleme narative țin de fapt de conflictele sale intime şi de contradicțiile lui[3]:

[3] *J*, I, pag. 572 [13 oct. 1916]: «[…] *Nici măcar nu am abordat subiectul meu şi nici nu se întrevede exprimarea sa, nu se presimte apariția sa, el însă ar fi trebuit să ocupe întreaga carte prin felul în care l-am scris*»; şi pag. 415 [ian. 1917]: *«Poate că am să mă opresc ceva mai mult pe excesele acestei introduceri. […] Îmi pare că încă n-am spus nimic şi că pînă acum n-am făcut decît să mă pregătesc.»*

neîncercînd să le depăşească, el a utilizat slăbiciunile sale incontestabile pentru a obține un efect artistic în structura globală a operei, creînd un contrast cu cea de-a doua parte. Existența acestei structuri discontinue şi heterogene a povestirii în prima parte este

clarificată de decupajul făcut de însuşi Gide în 1920 atunci cînd au fost publicate nişte fragmente în *Nouvelle Revue Française*[1]:

[1]Aceste fragmente au fost publicate de şase ori, între februarie 1920 şi ianuarie 1921 în *NRF*. Este o imagine îndulcită şi filtrată a povestirii pe care publicul o va cunoaşte între 1920 şi 1926, pînă la publicarea integrală. Această autocenzură, e drept că provizorie, era tocmai tratamentul de care se temea Gide atunci cînd se gîndea la moştenitorii săi şi la ceea ce ar putea face cu povestirea sa… În mod curios, odată apărută ediția integrală, el va reveni la ideea de autocenzură (cf. scrisoare către Edmund Gosse, *op. cit.*, pag. 190, 16 ian. 1927: *«Adaug că din această carte n-am scos decît o ediție care s-a epuizat foarte rapid şi nu am intenția să las să fie reeditată — cel puțin nu aşa curînd — decît renunțînd la tot ceea ce poate stîrni comentarii»*. Precauții oratorice destinate fără îndoială spre a împăca părerile corespondentului său, căci adaugă: *«Dar aş vrea să nu mor fără a simți că* EL ESTE ACOLO.*»*).

el oferă fragmente din primele şase capitole, renunțînd la drama sacră (tot ceea ce se referă mai îndeaproape sau mai de departe la sexualitate, Madeleine şi Diavol) rămîn fermecătoare amintiri dintr-o copilărie fericită. Cîteva foarfeci au fost de ajuns, restul păstrîndu-şi amploarea şi consistența. Drama sacră este concentrată într-o serie de texte destul de scurte care formează de-a lungul primei părți echivalentul a ceea ce Rousseau numea «un lanț de iubiri secrete»: dar spre deosebire de Rousseau, Gide niciodată în această primă parte nu explică în mod clar şi global structura şi scopul acestui lanț; din contră, el apelează la aluzii extrem de voalate şi îmbrăcate într-un limbaj metaforic, liric sau dramatic: drama celei de-a doua părți cu lumina sa ambiguă este la rîndul ei între două zone de umbră: povestirea premonitorie şi aluzivă a copilăriei şi adolescenței şi tăcerea asupra vieții adulte de după logodnă.

Deşi aluzivă, drama sacră este în acelaşi timp de o coerență extraordinară: legătura care se stabileşte între episoadele cele mai dramatice rămîne nesigură prin *natura* sa. Principalele

verigi ale lanțului sînt temele copilăriei sumbre (pînă la începutul capitolului V), ipoteza Diavolului (începînd de la sfîrşitul capitolului IV), lanțul extrem de ambiguu *Schaudern* (care articulează teama şi panica, iubirea pentru Madeleine şi extazul dionisiac) şi în sfîrşit jocurile dialectice de lumini şi umbre. Gide rămîne fidel punctului său de vedere: el vrea să *prezinte din nou*, şi nu să explice, să rezolve sau să rezume: recurgînd la un amestec de diverse limbaje mitologice, el restituie tonalitatea dramei, complexitatea sa, lăsînd explicația deschisă. La sfîrşitul primei părți, unde tensiunea se destinde şi unde invadează cronica vieții literare[1]

[1]Se ştie că ultimele două capitole au fost scrise mult după celelalte, în iarna 1920–1921, pentru a le suda celei de-a doua părți. Ultimul capitol (X) cu mitul *«pădurii întunecate»* şi cu interminabila galerie de portrete (din care lipseşte figura principală: cea a lui Paul Valéry), dă impresia de împlinire lascivă, de neclaritate, iar în ceea ce priveşte personajul, despre el nu mai ştim practic nimic.

accentuează această incertitudine pe care o subliniază abil nota finală, aruncînd responsabilitatea asupra genului autobiografic. Această relativă confuzie va scoate la iveală claritatea celei de-a doua părți; şi Gide îşi va *spune* totuşi în acelaşi timp copilăria şi va *tăcea* în privința vieții sale ca un tot. Cititorul va fi astfel pregătit pentru existența unei drame, liniştit în privința omenescului şi normalității eroului, fermecat de o copilărie burgheză şi de o adolescență mitică şi literară. Acest lung andante îl va face să aprecieze şi mai mult presto-ul din partea a doua. Dar nu va ajuta să aflăm *cine* scrie. Această disimulare şi acest lung suspense perfid al primei părți servesc în pregătirea celei de-a doua părți în cadrul unei strategii de seducție pentru nişte destinatari precişi. Într-o perspectivă postumă şi sintetică s-ar putea crede că Gide a trebuit să-şi depăşească efectele regizorale pentru a începe o cercetare şi a elabora o interpretare care l-ar fi obligat fără îndoială să facă nişte alegeri care i-au displăcut dintotdeauna.

*Sensul.*

Acest lucru este valabil în special pentru partea a doua. Rar s-a văzut o povestire mai ambiguă. *Totul se petrece ca şi cum ar exista doi naratori diferiți şi care vorbesc rînd pe rînd şi uneori împreună în acelaşi timp.* Nu mai este vorba aici de o întîmplare povestită care să se întîmple rapid, cu o linie de acțiune destul de simplă: şi de *sensul* acestei povestiri, căruia i se dau două interpretări diferite fără ca nici una să poată fi neglijată în cursul lecturii sau eliminată la sfîrşit. Chiar dacă ne va fi greu să recunoaştem nouă cititorilor, se pare că această ambiguitate nu este doar o viclenie la adresa destinatarilor, ci corespunde unei contradicții trăite de Gide în momentul petrecerii evenimentelor propriu-zise şi mereu activă în el în momentul cînd le narează. Oare homosexualitatea în sine este ceva firesc şi sănătos? O autenticitate regăsită dincolo de minciuna puritană şi de dubla interdicție asupra sexualității (reprimarea sexualității în general; definirea homosexualității ca regulă)? Există o latură triumfătoare, cuceritoare, solară de care ne convinge această a doua parte. Dar umbra diavolului, vicleniile şi ispitele sale, multiplele lui încarnări, această umbră pluteşte

de-a lungul întregii povestiri, dar mai ales la început şi la sfîrşit. E mai puțin vorba despre imaginea evident diabolică a lui Wilde, cît despre ideea unei «orbiri din fericire» — de împărțire internă, de iluzie şi de inconştiență de care *cineva* profită şi care nu poate da naştere decît la nişte drame: tocmai cele care anunță imaginea finală a căsătoriei dintre ceruri şi infern — adică drama care din 1916 s-a acutizat şi se îndreaptă spre deznodămînt. Dubla narațiune reflectă tulburările naratorului — pe care le povesteşte Micuței Doamne, respectiv drama din 1918, spunînd la distanță de trei fraze după cum urmează: «Am fost odios» şi «Nu sînt convins că am greşit».[1]

[1] *CAG 4*, pag. 10.

Deci va fi necesară lectura multor alte texte pentru a sesiza sensul nehotărîrii naratorului, funcția ambiguității, utilitatea unui final pe care Gide îl vrea brusc şi în suspensie (tehnică pe care de acum înainte o va folosi de multe ori în povestirile sale). Departe de a îngloba viața lui Gide, povestirea autobiografică la rîndul său are

o valoare de mărturie a unui moment din viața sa: este o etapă a cărei menire a fost să-l ajute să obiectiveze şi să depăşească acest conflict esențial. Nu este deci o sinteză în stilul lui Rousseau, ci mai degrabă «o autobiografie de tranziție», care în acelaşi timp se dezvăluie ca *act* în raport cu societatea, avînd totodată şi virtutea de «epurare» şi de «retroacțiune», aşa cum se întîmplă în ficțiunile lui Gide.

De asemenea, pentru a sesiza sensul limitărilor din povestire şi funcția ambiguității este necesar să situăm *Dacă sămînța nu moare* în «spațiul autobiografic» printr-o serie de încadrări:

*a)* Pentru funcționarea în ansamblu a sistemului era necesar să existe cel puțin un text publicat şi care să fie clar fondat pe pactul autobiografic, deschizînd perspectiva pentru toate celelalte texte ce vor fi citite de acum înainte. Acesta este rolul unei autobiografii în care mărturisirea sexuală curajoasă semna angajamentul autorului. Dar în acelaşi timp deschidea şi o perspectivă, căci trebuia ca acest text să fie incapabil de împlinire, de obturare, lăsîndu-l pe cititor perplex iar pe autor liber.[2]

[2]Într-un anumit fel este vorba de evitarea inconvenientului semnalat de Valéry în 1917: *«Eu văd doar că această operă va fi fatalmente cheia întregii tale opere. Aici va fi căutată şi se va găsi întotdeauna explicația a tot ceea ce ai scris şi vei scrie. Nu trebuie să pierzi din vedere acest lucru. Într-un anumit sens faci aici ceea ce ai mai făcut deja şi tot ceea ce nu vei putea face niciodată. Va fi o carte care* VA *scrie celelalte cărți ale tale»* (*Cor. GV*, pag. 454; scrisoarea lui Valéry din 27 iulie 1917).

În 1939 publicîndu-şi chiar el *Jurnalul* (trunchiat), Gide se va supune unei preocupări similare.

*b)* Pe plan tehnic, *Dacă sămînța nu moare* reprezintă o etapă fără îndoială necesară în studiul *polifoniei*. Din 1911 Gide visează la «roman», structură complexă şi adevărată luptă de puncte de vedere, datorită cărora va putea să se exprime total, fără a se rezuma. Acest roman pe care a crezut că l-a scris deja odată cu *Pivnițele Vaticanului*, îl va realiza între 1919 şi 1925, odată cu *Falsificatorii de bani*. Dar *Dacă sămînța nu moare* şi *Opere alese* se înscriu în

aceeaşi perspectivă de exprimare sintetică şi simultană a ambiguității: încercarea de a crea într-un volum unic efectul care rezultă din adaptarea unor texte separate, diverse şi contradictorii. Este vorba de funcția de multiplicare a subiectelor în prima parte sau de dedublare a punctului de vedere în cea de-a doua. Gide a trăit această tentativă ca pe un eşec relativ (confuzia din prima parte) sau ca un succes prea limitat (partea a doua) şi a ieşit din această experiență convins că «eul» autobiografic nu era cea mai bună exprimare a «sinelui». Pregătirea *Falsificatorilor de bani* se bazează pe experiența acestei înşelătorii tehnice[1]

[1] *JFB*, pag. 32–34.

în timp ce ea se alimentează abundent din textele prezentate şi din problemele ridicate de autobiografie. Încercarea autobiografică a jucat fără îndoială un rol deloc neglijabil în trecerea de la «povestire» la «roman».
*c)* Pe plan etic, *Dacă sămînța nu moare* în jocul său de ambiguități e greu de înțeles fără o viziune mai largă a crizei pe care o traversează

naratorul între 1916 şi 1921, aşa cum este ea reflectată în *Jurnal* în *Numquid et tu…?*, în *Simfonia pastorală* şi aşa cum este reamintită în *Et nunc manet in te*. Istoria contemporană a naratorului nu numai că trebuie restituită pe plan biografic la fiecare capitol, dar şi pe planul textelor, fiind necesar de urmărit de-a lungul a vreo zece ani ceea ce aş numi «lucrătura diavolului». Ambiguitatea lui Gide nu este o stare de oscilație statică repetativă şi sterilă: în favoarea acestei oscilații se produce o avansare, o depăşire: acest lucru îl va face pe Gide să treacă de la universul creştin la universul umanist: *Dacă sămînța nu moare* nu este decît o etapă din această muncă de durată, al cărei rezultat nu se regăseşte înscris încă. Tema Diavolului este de neînțeles dacă nu este restituită între paginile *Jurnalului* din 1916, în *Falsificatorii de bani* şi în *Călătorie în Congo*. Departe de a domina viața lui Gide, această povestire autobiografică este o mărturie destul de greu de distins a unei «munci» care este pe cale să devieze toată această viață.
Astfel restituit, *Dacă sămînța nu moare* îşi găseşte locul în jocul scriiturii tip Gide: un loc

important, dar limitat, care nu poate fi judecat comparativ cu *Confesiunile* lui Rousseau. Singura operă cu adevărat sintetică pe care a scris-o Gide este *Falsificatorii de bani*, nu numai din pricina «conflictului de puncte de vedere», ci şi pentru că Gide îşi proiectează propria imagine la toate «nivelele» construcției, ajungînd să confrunte simultan problemele diferitelor vîrste ale vieții (Boris Bernard Édouard) şi mai mult pentru că este singura operă care prin intermediul *Jurnalului falsificatorilor de bani* leagă într-un unic ansamblu autobiografia şi ficțiunea, axate pe figura problematică a scriitorului care lipseşte într-atît din *Dacă sămînța nu moare*.

Chiar şi aşa însă *Falsificatorii de bani* nu pot fi considerați o «sinteză» totală a lui Gide: rodul unui echilibru al maturității, pentru că această carte ironică este o contrapunere a *Roadelor pămîntului* şi a *Numquid et tu*… nu-i aşa?, de exemplu dînd o imagine apropiată față de ceea ce a fost Gide. Nu există nici o altă imagine totală în afară de totalitatea textelor.

SPAȚIUL AUTOBIOGRAFIC ŞI CITITORUL SĂU

Definirea şi exploatarea acestui «spaţiu autobiografic» global e fără îndoială invenţia cea mai originală a lui Gide pe planul *formelor* literare. Ea este poate mai greu de reperat decît, de exemplu, jocul tehnicilor şi punctelor de vedere din interiorul *Falsificatorilor de bani* pentru că se întinde asupra unei întregi opere şi este efectul produs de un joc de *relaţii* şi printr-o combinaţie ambiguă a unor «contracte de lectură». Dar ea este o «invenţie» de acelaşi tip: exact ca în *Falsificatorii de bani*, Gide nu utilizează decît elemente sau tehnici perfect clasice, rămînînd astfel închis în ideologia şi viziunea lumii şi a textului aşa cum sînt ele în mod tradiţional pentru aceste elemente sau tehnici. Toată abilitatea sa ţine de amestecul care dă dovadă de virtuozitate al unui joc care utilizează simultan ceea ce se utiliza separat — şi faptul că îl utilizează în deplină cunoaştere. S-a spus despre *Falsificatorii de bani* că ar fi un fel de festival al romanului tradiţional, mai mult decît o deschidere asupra romanului modern (spre deosebire de opera lui Proust, Joyce, Kafka sau Faulkner); de asemenea s-ar putea spune că întreaga operă a lui Gide din punct de vedere al

construcției deliberate, al spațiului autobiografic, este un fel de festival de închidere al formelor tradiționale ale literaturii personale, o construcție exemplară care leagă în mod diabolic într-un joc unic lirismul, ficțiunea, eseul şi autobiografia. La acest nivel extrem de global se situează originalitatea lui Gide, mult mai mult decît într-o operă specifică şi limitată ca *Dacă sămînța nu moare*, al cărei stil şi construcție foarte clasice îl pot dezamăgi pe cititorul de azi, interesîndu-l mai degrabă studiile lui Leiris sau ale tuturor celor care în literatura contemporană pun problema statutului noțiunii de persoană prin prisma tehnicilor povestirii şi ale stilului. Această *conştiință* cu spirit organizatoric a spațiului autobiografic constituie forța evidentă dar şi slăbiciunea ascunsă a operei sale. «Spațiul autobiografic» era o realitate pe care o experimentaseră mulți scriitori începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Fiecare ce putea face? Să se proiecteze, să se confeseze, să viseze, să se epureze, să se exprime prin intermediul ficțiunilor, făcînd-o mai mult sau mai puțin intenționat de la Rousseau încoace, scriind *de asemenea* jurnale, confesiuni, eseuri

în care sinele se dezvăluie mai liber. Pe acest plan opera lui Gide se prezintă ca şi cea a lui Constant sau a lui Stendhal — cu singura diferență că aceştia din urmă nu aveau intenția ca *Jurnalele* lor să fie publicate.[1]

[1]Asupra intenției autobiografice al lui Stendhal, cf. prezentarea pe care am făcut-o în «Stendhal şi problemele autobiografiei», *Documentele colocviului asupra autobiografiei organizat de Centrul Stendhal de la Universitatea de Limbi Străine din Grenoble*, Presses Universitaires de Grenoble, urmează să apară.

Dar şi la nivelul obiceiurilor de lectură, spațiul autobiografic devenise o realitate, ce-i drept cu o oarecare întîrziere: începînd cu Sainte-Beuve o parte dintre critici a avut tendința să transforme *autorul* într-un principiu de înțelegere a operei. Pentru autori însă nu era vorba de un comportament propriu-zis — neteoretizat; pentru critici era vorba de o interpretare ulterioară. Particularitatea lui Gide constă în faptul că el a explicat sistemul, a întrevăzut toate posibilitățile şi a transformat comportamentele

negîndite într-o strategie. De la un *efect* produs aleatoriu el a ajuns la un scop vizat *aprioric* într-un mod extrem de voluntar: totul se întîmplă ca şi cum opera sa ar fi fost în realitate *citită* dinainte.

Pentru a proceda aşa cum am încercat aici, teoria «spațiului autobiografic» al lui Gide, criticul poate să se mulțumească prin a aduna nenumăratele texte în care Gide exprimă această teorie (prefețe, scrisori, jurnale etc.): nu e neapărat vorba de texte din perioada de maturitate — autorul dezvăluind unitatea acestui spațiu şi felul în care funcționează el, aşa cum Balzac descoperea unitatea posibilă a universului său printr-un personaj care reapare. Din contră, aici descoperirea este *dinainte* — şi toate loviturile partidei vor fi intenționat jucate conform acestei reguli nereprezentînd altceva decît o intenție fundamentă. Fără îndoială că temperamentul şi problemele lui Gide se adaptau extrem de bine unei asemenea strategii: acest joc al fugilor îi permite să se elibereze de sine în permanență şi să progreseze: nimic nu este mai departe de narcisismul stagnant. Dar luciditatea teoretică şi decizia *aprioricâ* sigur că pot

fascina, dar şi jena cititorul: reuşindu-şi prea bine acest joc şi această regie a sa, Gide nu cumva a lăsat să se întrevadă o parte din ceea ce constituie «spațiul autobiografic»: şi anume că un subiect nu poate fi înțeles decît prin altul, ceea ce eu aş numi «rolul cititorului» care este mic în opera lui Gide — singurul loc care îi este *rezervat* fiind cel al greşelilor sau al neînțelegerii unui joc al cărui adevăr nu-l cunoaşte decît Gide. De asemenea i-a scăpat fără îndoială şi posibilitatea pe care i-ar fi putut-o da ficțiunii pentru a se exprima. Şi mai există încă un lucru necunoscut de el şi care dacă e cazul nu-i va fi imediat şi clar atribuit. În fața ambiguității prea dominată de spațiul autobiografic al lui Gide visăm la atmosfera apăsătoare, la întunericul şi la *împotrivirea* spațiului autobiografic în cazul lui Kafka, de exemplu, la dialogul pe care îl întreținea prin propriile sale ficțiuni… Dar această claritate este necesară pentru exprimarea jocului clasic al spațiului autobiografic: Gide jucînd în acelaşi timp rolul scriitorului şi al criticului, epuizînd dintr-odată şi simultan toate posibilitățile de proiectare şi de analiză, de practică şi de teorie, dezvăluind legea sistemului

şi folosind-o în acelaşi timp în propriile sale scopuri. De aici apare o anumită perplexitate a cititorului. Cum poate scăpa de impresia că structurarea spațiului autobiografic decide *prioric* orice lectură, fie că este una deja făcută şi pe care n-o vom mai putea relua? Există realmente un loc pentru cititor în tot acest sistem?

Dar fără îndoială trebuie mai întîi să distingem două generații de cititori. Nu ne mai aflăm în prezent în fața unor texte în aceeaşi situație în care erau contemporanii lui Gide. Publicarea scrierilor intime şi a corespondențelor ne face să cunoaştem ansamblul «jocului» scriitoricesc. Pentru contemporani nu era la fel: fiecare carte apărea ca o surpriză în raport cu precedenta şi ca o enigmă în măsura în care sensul «ironic» nu era băgat în seamă sau cînd, chiar dacă era perceput, nu putea fixa autorul într-o poziție bine definită şi definitivă. Şi aceste cărți erau percepute drept «confidențe», dar fără ca această confidență să fie explicită. Rămînea soluția cea mai simplă: citirea cărților fără a lua în considerare autorul şi căutarea moralei intrinseci: acest comportament perfect legitim

devenea totuşi dificil de îndată ce se citeau *mai multe* povestiri ale lui Gide. Autorul, punct virtual care se încearcă să fie restituit prin triangulație, trebuia fatalmente să dețină secretul, unitatea operei, unitate care nu mai putea fi percepută din acel moment decît prin prisma autobiografică. Dificultatea noastră actuală este una contrară: publicarea jurnalelor intime, a corespondențelor, a mărturiilor, efortul biografilor lui Gide şi al cercetătorilor universitari au ca rezultat o punere în lumină violentă a imaginii lui Gide, a poveştii sale, a contradicțiilor sale, operele lui rămînînd într-un fel de penumbră şi chiar întrebîndu-ne cum de au putut fi citite de sine stătător, întrebare serioasă pusă chiar de oameni care ignoră ceea ce ştim noi. *Imoralistul*, *Poarta îngustă*, *Simfonia pastorală*, *Falsificatorii de bani* pot apărea astăzi ca adevărate fantasme şi proiecții ale spațiului autobiografic al lui Gide, şi nu ca ficțiuni ce merită a fi citite sau ca texte de analiză. Se pare că opera lui Gide are mai multe probleme decît cea a lui Proust atunci cînd trebuie să facă față invaziei şi rezumării biografice din pricina ambiguității încercării

sale, a complicității ironice a ficțiunilor sale şi a faptului că structura sa nu se lasă percepută în întregime iar stilul se forțează să fie foarte discret, ceea ce la o primă lectură nu dă ocazia unei analize, situație neplăcută pentru cititorii contemporani, în fața nehotărîrii autorului; cititorii actuali au probleme cu estomparea operei: această contradicție sau perplexitate la nivelul cititorului este tocmai efectul «spațiului autobiografic» al lui Gide care exclude totodată unica lectură romantică a textelor, cît şi reducerea lor strict la datele biografice. Claude Martin a arătat în studiul său asupra *Simfoniei pastorale* că singura lectură posibilă a operei este una ambiguă[1]:

[1]*Simfonia pastorală*, ediție îngrijită şi prezentată de Claude Martin, Lettres Modernes, 1970, pag. XCVIII. Analiza făcută de Claude Martin *Falsificatorilor de bani* în *André Gide prin el însuşi* (editura Seuil, 1963) ajunge la aceeaşi concluzie: acest roman *«nu-şi dezvăluie întreaga bogăție decît în strînsă legătură cu persoana autorului său»* (pag. 149).

putem bănui că mulți cititori sînt capabili şi că în cele din urmă au de cîştigat de pe urma unui exercițiu atît de subtil. Făcînd însă inevitabilă această lectură ambiguă, Gide a reuşit să atragă cititorul latent într-o capcană în «cîmpul său autobiografic» care pare similar cu un cîmp electric sau magnetic — cu polii săi, vibrațiile sale şi oscilațiile sale. El recreează astfel *în chiar interiorul operei* impresia pe care o dădea cunoscuților lui, şi anume că este «mai bogat decît opera sa»[2]

[2]*Cor. GMG*, I, pag. 153.

şi prin acest joc vertiginos el apare în fața cititorului ca o conştiință transcendentă.

## 2. SCRIITURA

Povestea din *Dacă sămînța nu moare* ridică şi alte probleme cititorului în afară de inserarea într-un spațiu autobiografic care îl depăşeşte: stilul este prea concertat, prea lucrat; se vede efortul. Este exact contrariul a ceea ce a făcut Gide în *Simfonia pastorală* sau în *Falsificatorii de bani*, unde efortul şi-a şters propriile urme. Gide spunea despre stilul din *Falsificatorii de*

*bani* că n-ar trebui să prezinte «nici măcar un interes superficial» şi adăuga: «Totul trebuie citit cît se poate de plat, ceea ce-i va face pe unii jongleuri să întrebe: ce găsiți de admirat în asta?[1]»

[1] *JFB*, pag. 93.

Citind *Dacă sămînța nu moare* constatăm că din contră imediat ne dăm seama ce trebuie admirat. Sigur că poziția naratorului nu este aceeaşi ca în roman: aproape mereu insesizabil în roman, naratorul se pune aici pe primul plan şi scoate la iveală relația sa cu ceea ce se întîmplă. Dar asta nu ajunge pentru a explica faptul că trece de la un exces la altul, de la invizibil la un fel de opacitate a unei scriituri în care cuvîntul apare mult prea repede. Un critic remarca bine acest efect şi califica stilul primei părți: «totul îmi pare concertat, subtil, sec, elegant, fanat», «după gustul meu e prea mult scris într-un stil prea afectat, prea conştient», «expresiile uneori fericite au un aer căutat», «deci este ceva conştient, prea supravegheat, prea literar».[2]

[2]*J*, I, pag. 272 [oct. 1916]; pag. 586 [dec. 1916]; pag. 643–644 [ian. 1918]; II, pag. 1149 [dec. 1918].

Fără îndoială că este o critică parțială: chiar Gide în *Jurnalul* său îşi înscrie autocriticile care fac parte din această comedie. Dar alți cititori ca Valéry şi Matin du Gard au fost sensibili la această concentrare excesivă.[3]

[3]Vezi *Cor. GV*, pag. 453–454, scrisoarea lui Valéry din iulie 1917 referitoare la stilul primei părți (primele capitole); *Cor. GMG*, I, pag. 158, scrisoarea lui Matin du Gard [7 oct. 1920] referitoare la prima parte.

În cele din urmă acest exces nu are nimic dezagreabil, nu este permanent — şi oare sigur e un defect? Putem sesiza funcția sa dacă nu vedem raportul, conform cărei *reguli* ar fi un exces? Pentru a putea judeca trebuie să eliminăm mai întîi două false probleme: cea a suspiciunii care planează asupra întregului scris: «prea mult scris», ceea ce ar putea duce atunci la apariția unui aspect legat de exprimare; şi în privința

comportamentului excesiv, el va fi revelator referitor la poziția lui Gide în raport cu limbajul, şi mai ales cu concepția sa de a «scrie bine». Asta poate că ne va ajuta să «citim bine».

SCRISUL

Un scris prea îngrijit sau prea categoric trezeşte la cititorul de autobiografie temerea că îi va fi greu să se desprindă chiar dacă înțelege că teama sa nu are nici o bază. Cînd arta se vede prea tare ea pare artificială; şi devine artificiu, disimulare sau comedie. Între artă şi «sinceritate» cititorul sfîrşeşte prin a crede că există o antinomie. Oare ce cititor nu se teme uneori în fața eşafodajelor lui Chateaubriand sau nu se simte agasat de exploziile de lirism ale Violettei Leduc, ca să luăm două exemple extrem de diferite? De aici nu mai e decît un pas pentru a crede în minciună şi pe care e mai bine să nu-l facem. Căci atunci, ca să fim logici ar trebui să legăm sinceritatea de folosirea unei scriituri de gradul zero, plată şi dezordonată, ceea ce ne-ar face iar să credem că autobiografia are ca funcție dezvăluirea unui conținut deja existent formei sale şi că orice formă şi orice efort de stil n-ar face altceva decît să modifice sau să ascundă. Această ipoteză a

obiectului ascuns care se află undeva *dedesubt* transformă cititorul în copoi şi practic îl împiedică să citească. De fapt aşa a gîndit şi Valéry cînd l-a pus în gardă pe Gide împotriva exceselor de virtuozitate: pentru că el credea că acest model atît de răspîndit era incompatibil nu cu «sinceritatea», ci cu pactul autobiografic:

E grav să trimiți bilețele explicative celui căruia i te confesezi: s-ar putea să uite să te mai absolve de păcate. Se presupune că penitentul trebuie să dea dovadă de sînge rece, ceea ce este incompatibil cu sinceritatea: o idee absolut stupidă dar care deseori le trece oamenilor prin cap.[1]

[1]*Cor. GV*, pag. 454.

Adevărul este exact invers: discursul nu ascunde sinceritatea, ci o creează în felul său: adică atît ca efect al exprimării, cît şi atunci cînd este «conținutul» exprimării. Stilul este poate ascuns, dar masca este chiar persoana. Chipul său autentic *sub* care nu este nimic. Aforismul lui Valéry conform căruia tot ceea ce este mai

profund la om este pielea sa se aplică cu uşurință scrisului. Valéry, duşman al oricărei confesiuni la nivelul conținutului, spera să reuşească o autobiografie doar ca formă şi este ceea ce a crezut că a făcut prin *Tînăra parcă*.[1]

[1]Paul Valéry, *Caiete* (Paris, editura CNRS, 1958, vol. IV, pag. 508): *«Forma acestui cînt este o auto-biografie»*.

Gide mai spunea că nu ne vom putea exprima decît prin inventarea unei forme:

Doar sufletele foarte banale reuşesc cu uşurime să-şi exprime cu sinceritate personalitatea lor. Căci o personalitate nouă nu se poate exprima sincer decît într-o formă nouă. Fraza personală trebuie să rămînă la fel de greu de încordat precum arcul lui Ulise.[2]

[2]*J*, I, pag. 278.

În această invenție a unei scriituri constă interesul autobiografiilor celor mai reuşite ale secolului XX, respectiv ale lui Leiris şi Sartre:

această scriitură care de altfel antrenează reacțiile cititorilor, reacții care pot fi violente şi în funcție de care se măsoară eficacitatea portretului: de exemplu cum să nu simțim cît de fals sună stilul lui Leiris în *Vîrsta omului* (fiind imediat perceptibil prin folosirea adverbelor şi tot ceea ce dă nuanță) — admirabilă traducere a impresiei că sîntem mereu «pradă falsului» de care de altfel se plînge permanent; sau cum stilul lui Sartre din *Cuvintele* poate părea prea just, prea strîns, prea plin.

Aceasta implică deci că autobiografia *spune* tot şi nu ascunde nimic. Sau că există ceva *ascuns* şi care nu este *dedesubt* în raport cu ceea ce s-a spus (căci atunci cum am putea spera să auzim decît prin anchete biografice? Şi care ar mai fi interesul?) ci *în maniera în care este spus*. Dar pentru a o sesiza trebuie să renunțăm la orice idee preconcepută. Marea dramă a cititorilor-copoi este că presupun că autorul nu *ascunde* decît ceea ce cred ei că ştiu deja şi că acest ceva este mereu acelaşi. Lectura unei autobiografii presupune din contră, că renunțăm la această căutare care reduce conținutul ascuns pentru a sesiza tot ceea ce este evident în exprimare:

stilul, scriitura frumoasă, falsurile, înfloriturile, efectele de ton — totul devine atunci esențial. Pentru a-l sesiza trebuie să fim atenți, să sesizăm orientarea discursului (adică ocolişurile şi destinația), precum şi contextul.

«SCRISUL PREA MULT»

Astfel «scrisul prea mult» care îl caracterizează pe Gide trebuie considerat doar ca un aspect al exprimării. Nu este un defect inhibator care descalifică autobiografia, ci o particularitate care o califică. El relevă simultan existența unei nemulțumiri şi a unei împotriviri a naratorului pe plan psihologic şi moral *şi* căutarea unei protecții sau a unei soluții pe plan estetic. Astfel dintr-odată ne găsim în centrul problemei lui Gide, cea a raportului dintre etică şi estetică. Cea mai mare parte a comentariilor lui Gide asupra exceselor de stil din prima parte din *Dacă sămînța nu moare* dau dovadă de o nemulțumire, problemele de stil nefiind în realitate decît un pretext. Totul se petrece ca şi cum Gide şi-ar revărsa o adevărată agresivitate asupra propriului stil, a cărui abilitate e în altă parte. El vede exact ce anume aruncă în «stil», dar nu are curajul să abordeze frontal subiectul

(adică drama sa) şi în realitate dificultatea sa de a vorbi despre această dramă este sursa virtuozității în toate celelalte subiecte.[1]

[1] *J*, I, pag. 551–552 [31 martie 1916]; pag. 572 [13 oct. 1916]; pag. 615 [ian. 1917].

Stilul minunatelor povestiri din copilărie face obstrucții precum parlamentarii anglo-saxoni care iau cuvîntul la tribună şi citesc pasaje interminabile din Biblie pentru a împiedica dezbaterile. Fără îndoială că de asta *Jurnalul* este atît de sărac în redactare şi în reflecții asupra structurii şi modalităților povestirii autobiografice: la Gide dezbaterea este raportată la problema stilului, iar drama se exprimă structural prin această disjuncție a celor două nivele ale povestirii pe care le evocam mai înainte şi care este în acelaşi timp un defect, un semn: de altfel nimeni nu se îndoieşte că Gide a constatat el însuşi avantajul pe care îl poate avea din acest defect, din aceste lamentații ale *Jurnalului*, care fac parte din aceeaşi strategie. În cele din urmă aceste nemulțumiri sînt toate exagerate şi fără îndoială ar fi bine să nu le

acceptăm decît după un examen atent. Este adevărat că «scrisul prea mult» duce la o anumită opacitate: scrisul prea mult este «deja scris». Printr-un exces de artă se ajunge la platitudinea ne-scrisului. Orizontul din *Dacă sămînța nu moare* ar fi deci *redactarea*: ceea ce de altfel sugera şi Martin du Gard prevenindu-l împotriva riscului de a face o *carte a prietenului meu* «calitate extra».[2]

[2] *Cor. GMG*, I, pag. 158.

Un asemenea dialog însă pare pripit. Majoritatea pieselor de virtuozitate ascund o concentrare aparentă, o pertinență secretă care nu iese la iveală decît la o lectură atentă. De exemplu, cum am putea vedea descrierea caleidoscopului ca o simplă «redactare», în vreme ce în spatele acestui joc se află arta care poate fi sesizată şi poate şi metodele şi structurile şi metodele operei lui Gide?
Scrisul prea mult şi virtuozitatea nu sînt omniprezente şi nici total gratuite: există totuşi şi funcționează ca semne ale unei împotriviri sau ale unei probleme. Dar este revelator că

aprehensiunea în raport cu drama copilăriei şi împotrivirea exprimării acesteia se traduc la Gide nu printr-o lipsă de abordare directă (o afazie, o jenă), ci mai degrabă printr-un surplus, o supraabundență protectoare a limbajului în care cuvîntul vine poate prea în față dar nu dă greş. Reticența se manifestă prin excesive încîntări de exprimare. Gide suferă de boala fericirii: totul se petrece ca şi cum la nivelul limbajului nu s-ar putea întîmpla niciodată vreo catastrofă şi totuşi *în final* i se întîmplă.
Acest sentiment de siguranță care există şi în nemulțumire poate surprinde cititorul autobiografiei. Fie că există în excesul de perfecțiune un pic de inutil sau «lîngă» la ceea ce ne referim aici, sau în extraordinarele jocuri de ambiguitate pe care le vom evoca ceva mai încolo în «migăleala» un pic plată sau în subtilitățile minunate de clar obscur, Gide respirînd şi inspirînd cititorului o inevitabilă fericire a limbajului.
Poate că cititorul autobiografiei este în zilele noastre mult prea ahtiat după textele nefericite şi problematice în care omul apare mai ales prin limbaj ca un personaj căruia îi *lipseşte* ceva.

Stilul lui Gide prin plenitudinea şi siguranța pe care o inspiră riscă din acest punct să-l frustreze, să-l deranjeze din obiceiurile sale pe cititor. Ambiguitatea lui Gide la nivelul exprimării este tocmai semnul unei abundențe de sensuri; iar efectul de «fugă» astfel obținut nu are nici o legătură, de exemplu, cu amețeala pe care o induce Leiris cu latura sa de Sisif sau de butoi al Danaidelor: este vorba din contră de o circulație armonioasă a sensului într-un organism viu. Nimic nu se pierde, totul se adaugă, se combină. Acest refuz al excluderii împiedică această plenitudine să nu se transforme într-o «închidere». Pe acest plan ar trebui să se situeze mai degrabă pe linia *Poezii şi adevăr* cu *Dacă sămînța nu moare* şi nu pe cel al *Confesiunilor*. Fericirea constă în întregime pe puterea limbajului care poate surprinde azi, pe o lipsă de neliniște sau de întrebare asupra limitelor limbajului care contrastează în mod ciudat cu atitudinea lui Valéry, de exemplu. Existența «Operelor sale complete» în volume cu hîrtie albă imaginate încă din tinerețe constituie semnul cel mai uluitor. Gide era convins că acele hîrtii vor fi scrise şi că sînt practic deja scrise. În

mod similar declarația lui Gide prin care afirma că «în artă nu există probleme [adică probleme etice] — cărora opera de artă să nu le fie o soluție suficientă[1]»

[1]Prefață la *Imoralistul* (III, pag. 367).

— declarație perfect coerentă cu dorința pe care o avea Gide să «reprezinte» dar care exclude arta ca artă ca fiind generatoare ea însăşi de probleme. În această direcție Gide este poate exemplul cel mai extraordinar de bună credință în intenția de scris. Ne imaginăm cum ar fi povestit Sartre în *Cuvintele* fantasma «Operelor complete pe hîrtie nescrisă». Aici vocația s-a realizat fără să fie pusă în chestiune.

Trebuie să recunoaştem că există şi autobiografi *fericiți*.

SĂ SCRII BINE ŞI SĂ CITEŞTI BINE

Această fericire şi această conştiință în scris implică fireşte o anumită manieră de *a citi*; tot aşa cum opera este deja citită şi interpretată global la nivelul spațiului autobiografic, locul şi gesturile lecturii sînt înscrise şi călăuzite de o

scriitură sigură pe ea: cititorului nu-i mai rămîne ca posibilă nici o contribuție originală decît cel mult o înțelegere greşită. E adevărat că adesea este uşor să interpretezi greşit, dar chiar şi aşa nu neapărat este o interpretare originală, pentru că Gide şi-a luat atîtea precauții tocmai spre a descuraja şi a-l lăsa pe cititorul prea grăbit să se rătăcească.
Pentru a sesiza această practică «a scrisului bine» putem porni de la o remarcă a lui Gide prin care comentează stilul unei scene prin ceea ce va deveni *Poarta îngustă*: «În prezent admir tot ceea ce am reuşit să nu spun, să **PUN DEOPARTE**[2]».

[2] *J*, I, pag. 170.

Se cunoaşte înclinația lui pentru «ideile sărite», admirația pentru stilul lui Stendhal, groaza față de explicațiile din povestire. Această muncă de stilizare prin suprimare face ca povestirea să devină o adevărată artă a litotei: el pune în text tot ceea ce *s-a scos*. Gide ştie foarte bine ce n-a spus, ce a sărit, ce a economisit pentru a restitui la nivelul efectului. Şi meditînd asupra

povestirii, cititorul atent nu va găsi decît ceea ce a fost scos: nimic altceva. În cel mai bun caz cititorul va face exercițiul invers în raport cu cel al scrisului. Acest lucru este la fel de valabil pentru autobiografie, cît şi pentru roman. Astfel, în *Jurnalul falsificatorilor de bani* Gide declară referitor la povestirile multiple făcute sub diverse unghiuri:

Aş vrea ca aceste evenimente să apară mult deformate în povestirea pe care o vor forma în final; un oarecare interes provine pentru cititor din faptul că trebuie să *restabilească* totul. Povestea presupune colaborarea sa pentru a se contura mai bine.[1]

[1] *JFB*, pag. 34; vezi şi *J*, I, pag. 991 şi 1050.

Această colaborare este o iluzie, pentru că nu e nimic de restabilit. Totul a fost deja stabilit. Gide ştie foarte bine, avînd în vedere că ceva mai încolo cu machiavelism şi cinism îi explică cititorului capcana în care va cădea oricum:

Spre deosebire de Meredith şi James, îl voi lăsa pe cititor să mă trateze cu superioritate — de a proceda în aşa fel încît să-i îngădui să creadă că este mai inteligent decît autorul, mai moralist, mai perspicace şi că descoperă în personaje o mulțime de lucruri, iar în timpul povestirii o grămadă de adevăruri, în ciuda autorului şi, ca să zic aşa, fără ştirea sa. [2]

[2] *JFB*, pag. 80–81.

Iată-ne deci avertizați — şi totodată descurajați în cazul în care am crezut pe ici pe colo că am sesizat cîte ceva mai mult decît Gide. O asemenea analiză ne ia şi posibilitatea de a ne crede mai inteligenți, în cazul în care ne dă prin cap asta. Singura libertate care ne rămîne este să devalorizăm lucrurile pe care Gide pune mare preț, aşa cum a făcut-o Julien Gracq în strălucita sa şarjă contra *Falsificatorilor de bani*.[3]

[3] Julien Gracq, *Trimiteri* (Paris, editura José Corti, 1967), pag. 81–83.

Oare n-am putea spune că Gide îl desemnează pe autor să fabrice nişte cuvinte încrucişate care să-i creeze cititorului iluzia că el cititor *inventează* grila pornind de la definiții atunci cînd o întîlneşte? Este adevărat că «grila» lui Gide este atît de complexă şi de subtilă, iar definițiile sale atît de economicoase încît cititorul va avea mult de furcă, chiar dacă nu e vorba de o simplă invenție. De fapt «scriitura clasică» aşa cum o practică Gide, poate fi considerată în acelaşi timp o limită şi o resursă. O limită pentru că opera este deja fixată într-un anumit cerc de probleme bine definite şi pare puțin probabil că s-ar putea deschide altor semnificații, adică altor moduri de lectură decît cel prevăzut inițial. Resursă pentru că acest cerc este totuşi cu rază mare şi că efortul de a scrie este de o asemenea complexitate încît cititorii reuşesc să-l «desfacă».
Pe lîngă dificultățile caracteristice tuturor povestirilor lui Gide, *Dacă sămînța nu moare* le adaugă pe cele care sînt fatalmente legate de lectura autobiografiilor. Cititorul poate fi victima iluziei biografice: atenția sa este distrasă de dificultăți prin ideea că ar fi vorba de un

document. Este regretabil că Jean Delay în *Tinerețea lui André Gide* a încurajat acest tip de greşeală: pentru a scrie o parte dintre aceste capitole narative el s-a mulțumit să parafrazeze *Dacă sămînța nu moare* pe care o transcrie la persoana a treia cu cîteva citate, acreditînd astfel ideea că autobiografia este un document istoric. Odată depăşită această eroare apare o altă ispită: cea a interpretării. Gide pare că are de ales între psihologul şi psihanalistul care dormitează astăzi în mulți dintre cititori. Complexul lui Oedip, incestul, homosexualitatea… ele reprezintă de fapt iluzia biografică sub forma studiului de «caz». Riscăm astfel să construim un sistem ipotetic şi steril şi să înțelegem greşit litera textului. Interpretarea nu poate veni decît după o lectură dificilă şi atentă, ceea ce nu s-a încercat pînă acum[1]:

[1]Poate doar Henri Rambaud în abordarea sa referitoare la scriitura autobiografică a lui Gide (*op. cit.*; de exemplu pag. 50–53, analiza unui fragment din *Dacă sămînța nu moare*) şi mai ales în eseul său despre «André Gide şi arta

clarobscurului» (*Conversații despre André Gide*, Paris — La Haye, Mouton, 1967, pag. 271–289).

odată făcută această lectură poate că va părea de prisos de interpretat.
Această lectură presupune mai întîi, aşa cum am văzut, cunoaşterea unui foarte larg *context*: ansamblul celorlalte texte ale lui Gide. Dar şi restituirea deja arheologică a *destinatarului* lor. Cititorul de astăzi nu mai coincide cu povestitorul autobiografiei. Acest lucru este valabil pentru toate autobiografiile, dar devine mai jenant atunci cînd este vorba de un trecut apropiat spre deosebire de cel în care ne definim şi care se află în «purgatoriul» istoriei. Şi mai jenant este atunci cînd întregul text este construit pe intenții, viclenii, precauții care nu au nici un sens decît în raport cu nişte destinatari extrem de precişi şi numeroşi. În *Dacă sămînța nu moare* oscilațiile naratorului sînt legate de multitudinea de narați. Gide nu practică aici această «unitate a cititorului» pe care o analizează atît de fin în *Jurnalul* său,[2]

[2]I, pag. 351.

din contră, joacă pe un fel de compromitere a cititorului, adresîndu-se totodată naraților incompatibili. Trebuie să ne restituim prezența Madeleinei şi ascultarea lui Claudel pentru a nu pierde sensul unui comportament care altfel riscă să ni se pară timorat, jenat sau pur şi simplu o nebuloasă. Dincolo de tot ceea ce ne împiedică să coincidem cu naratorul şi ne obligă să percepem această comedie prin ocolişuri, mai sînt şi alte dificultăți permanente care ne fac să descifrăm textul în timp îndelungat: trebuie să descurcăm una cîte una intențiile sale, să cîntărim alegerea cuvintelor şi ordinea lor — pe rînduri şi fraze; să restituim «ideile sărite» şi să ştim să citim nişte ambiguități savante. În iunie 1921, în momentul în care termină cea de-a doua parte din *Dacă sămînța nu moare*, Gide notează în *Jurnalul* său ceea ce urmează şi care ar trebui să ne fie un ghid în lectura noastră:

Ce mult îmi place ceea ce citesc la Sainte-Beuve (*Caietele*): «Latinilor în limba lor nu le displăcea o anumită confuzie, o nedeterminare de sens, puțină obscuritate… Luați-o cum vreți, par a

spune în mai multe cazuri, înțelegeți-o în acest sens sau în orice sens apropiat. — Există o anumită latitudine a alegerii — *Sensul principal nu exclude neapărat un altul*.» (Eu am făcut această subliniere). E o bucurie să mă simt cît se poate de latin în această privință.[1]

[1] *J*, I, pag. 696.

Această strategie a ambiguității face ca lectura să fie dificilă: cu atît mai mult cu cît ambiguitatea este adesea disimulată, iar trecerile sînt aproape neobservate; capcana este cea a unei aparente clarități. Trebuie să avem curajul să urcăm împotriva curentului, chiar dacă apoi trebuie să refacem drumul abandonînd de data aceasta în cunoştință de cauză. Anumite pasaje construite pe jocuri de sofisme trebuie citite lent, fără a scăpa din ochi măcar o clipă nici cea mai mică mişcare a naratorului — ca şi cum ne-am afla în fața unui număr de prestidigitație pe care nu-l putem înțelege. Henri Rambaud a definit bine această «artă a clarobscurului»: dar din nou Gide a precedat orice critică. Nu numai că opera sa pare a fi citită dinainte, dar această lectură

este una clar caracteristică: lectura şi scriitura par a coincide, iar «scrisul bine epuizează dinainte cititul bine»:

Scrisul bine pe care îl admir este cel care nu se face prea tare remarcat, care opreşte şi reține cititorul constrîngîndu-i gîndul şi determinîndu-l să nu înainteze decît cu încetineală. Aş vrea ca atenția sa să se înfigă în fiecare clipă într-un sol bogat şi bine mobilat.[2]

[2] *Ibid.*, pag. 760.

Ceea ce înseamnă că dacă lectura este *scrisă* nu poate fi făcută altfel decît «rău»: practic lentoarea va deveni reală: în cazul cititorului nostru şi în sens invers, de îndată ce va fi sesizat că nu poate fi făcută o lectură rapidă — pentru a-l regăsi cu adevărat pe Gide.[3]

[3] Am încercat această lectură a ambiguităților în *Exerciții de ambiguitate. Lecturi din «Dacă sămînța nu moare»*, Paris, Lettres Modernes, editura Minard, 1974 (colecția «Stiluri şi limbaje»).

# Ordinea povestirii în *Cuvintele* lui Sartre

## 1. ORDINEA POVESTIRII ÎN AUTOBIOGRAFIE

Ce ordine ar trebui urmată pentru a-ți povesti viața?

Această întrebare este aproape întotdeauna evitată, rezolvată dinainte, ca şi cum nici nu s-ar pune. Zece din nouă autobiografii încep fatalmente cu naşterea şi continuă cu ceea ce numim «ordinea cronologică». Fatalmente autobiografia reprezintă cel puțin pentru relatarea copilăriei o anumită dificultate în respectarea ordinii: amintirile sînt prost datate şi se teme să nu confunde perioadele; memoria îi joacă feste — uitarea, amintirea care revine după un timp, actul regăsit ulterior şi care dezminte amintirea etc. Scrupulos, naratorul informează cititorul în privința acestor dificultăți: asta reprezintă un dublu avantaj pentru că pare sincer şi preocupat de exactitudine şi de punerea în valoare a bogăției şi poeziei vagi a vieții sale

profunde. Literaţii cei mai experimentaţi cad şi ei în aceste cochetării naive. De altfel asta şi dă farmec clişeelor stereotipe. Scrierea unei autobiografii seamănă puţin cu atunci cînd te îndrăgosteşti pentru prima dată: te extaziezi că descoperi că amorul pare veşnic şi memoria trecătoare. Dar odată ce se joacă această scenă şi abaterile sau inexactitudinile sînt excluse astfel, autobiografia nu mai pune serios problema ordinii povestirii. Fie bîntuie de voie prin memorie, fără a mai găsi ordinea care o structurează; mult prea adesea această «fidelitate» în raport cu memoria care nu însoţeşte nici o cercetare serioasă este o soluţie facilă care poate compromite relaţia cu cititorul şi se poate transforma în vorbărie. Fie se apucă să retrăiască pe cît se poate conform calendarului convins că această ordine este ordinea firească a lucrurilor. Şi totuşi dezminţirea pe care o aduce ordinea memoriei ar trebui să presupună o îndoială asupra statutului «firesc» implicit acordat ordinii cronologice. Ideea chiar a unei «povestiri naturale» este absurdă. Există cel mult o povestire convenţională sau credibilă. Şi se ştie bine că în

orice operă forma determină conținutul. Dacă într-adevăr autobiografii ar dori, aşa cum o pretind adesea, să transmită ce au mai special (fie ca individ, fie ca tip reprezentativ al unui grup sau al unui moment al istoriei), n-ar trebui oare să se întrebe mai întîi ce structură vor da textului lor? Experiența arată că exprimarea singularității este în general socotită o problemă de *conținut* (caracterul excepțional al informației oferite) sau o problemă de *stil* (efort de exprimare, joc al tonurilor, atitudinea naratorului în fața eroului şi a cititorului), dar rareori ca o problemă de *structură* a textului.
Există mai multe motive clare: verosimilitatea, obişnuința, facilitatea. Orice cercetare originală în structura povestirii trezeşte neîncrederea cititorului care o percepe ca pe un artificiu, în vreme ce utilizarea povestirii tradiționale îi dă impresia că a mai văzut deja aşa ceva.
Cercetările romanului modern sînt literă moartă pentru autobiografie: viața continuă să semene cu Balzac. Şi asta fără îndoială pentru că există un anumit nivel (nivelul la care se situează comunicarea cea mai facilă cu celălalt), noi ne trăim viața ca un foileton istoric. Cronologia

stabileşte toate raporturile noastre cu celălalt, de la viață sentimentală la împliniri sociale şi care sfîrşeşte prin a pretinde să regleze şi toate raporturile cu noi înşine. Noi nu sîntem constituiți ca subiecți decît în raport cu celălalt şi atunci firește că la baza poveştii noastre stă cronologia, ea avînd un rol capital în povestea vieții respective. [1]

[1]Cf. Maurice Halbwachs, *Cadrul social al memoriei* (1925), Presses Universitaires de France, 1952.

În această manieră în care ne închipuim şi ne povestim viața, modelul romantic joacă un rol foarte important, dar mai ales sub o formă degradată, respectiv genul foarte ambiguu al *biografiei*, adică povestea vieții cuiva care a existat făcută de narator care pozează în istoric. Îl bănuim pe biograf de greşeli, de părtiniri, de deformări: dar niciodată nu bănuim forma povestirii sale şi ordinea sa, ca şi cum ar fi existat deja printr-o simplă interpretare. Ca dovadă, în Franța cel puțin nu există nici un studiu serios asupra acestui gen literar ca atare şi

nici o viziune a lumii pe care ar presupune-o structurile narative utilizate tradițional.[1]

[1]Conferințele lui Maurois publicate sub titlul *Aspecte ale biografiei* (editura Grasset, 1930) sînt dovada unui biograf asupra propriilor concepte şi mai puțin un adevărat studiu de gen. Chiar şi în domeniul englez, literatura critică asupra genului este destul de neînsemnată spre deosebire de ceea ce s-ar putea crede avînd în vedere moda biografiilor din Anglia. Vezi panorama studiilor de gen propusă recent de Paul Murray Kendall în *Arta biografiei*, Londra, 1965, pag. XV. Sartre este fără îndoială primul care a pus bazele tehnicii biografiei pornind de la o metodă originală (vezi *Probleme de metodă*). Acest lucru face şi mai surprinzătoare naivitatea metodologică a lui Francis Jeanson în biografia lui Sartre (*Sartre în viața sa*, Editura du Seuil, 1974).

Dar poate că vă veți întreba ce altă ordine a povestirii ar putea fi folosită. Oare o viață poate fi folosită altfel decît în desfăşurarea ei?

— Cum se face atunci că, am putea răspunde, unele autobiografii se plîng de anumite limite impuse de tehnica tradiţională a ordinii cronologice[2]?

[2]Cf. Simone de Beauvoir, *Forţa lucrurilor*, colecţia «Livre de Poche», 1963, vol. I, pag. 382–384.

Oare nu este perfect posibil ca un text, chiar dacă se referă în ultimă instanţă la ordinea cronologică a biografiei clasice, să fie totuşi construit într-o altă ordine? De la *Zgomotul şi furia* pînă la *Modificarea* sau *Istoria* exemplele abundă. Oare de ce asemenea cercetări nu-i interesează pe autobiografi?
Jocurile cronologice pe care şi le permit autobiografii întotdeauna pornesc în raport cu *prezentul* în care se scrie şi cu *trecutul* povestit în scris.[3]

[3]G. Genette în «Discursul povestirii» (Figuri III, editura Seuil, 1972), analizînd cazul «naraţiunii ulterioare» (pag. 232–234) — ceea ce se întîmplă în toate autobiografiile —, indică faptul

că dacă uneori data narațiunii apare, niciodată narațiunea nu are durată. Acest lucru este valabil la aproape toate povestirile de ficțiune, dar nu şi pentru majoritatea autobiografiilor. Foarte adesea durata narațiunii este indicată tocmai prin cele *două* date trecute la sfîrşitul povestirii (cf. la Nourissier, în *Un mic burghez*, la sfîrşit; şi tot aşa în *Vîrsta omului* de Leiris, etc.); destul de adesea această durată este reprezentată dramatic în narațiunea propriu-zisă. Pentru *Cuvintele* scrise între 1954 şi 1963 această durată apare involuntar în text prin incoerențele de cronologie pe care Sartre le-a explicat într-un interviu acordat revistei *Le Monde* din 18 aprilie 1964.

Pe acest plan se situează toate jocurile de structură. Dacă timpul scriiturii nu a durat decît cîteva luni, cum a fost cazul lui Stendhal în *Viața lui Henry Brulard*, se obține un fel de jurnal al scrierii povestirii; dacă a durat mai multe zeci de ani, cum a fost cazul lui Chateaubriand, se obține o lucrare mult mai complexă: diverşii timpi intră şi ei în istoria povestită, scriitura permițînd organizarea unei povestiri în care ordinea temporală este de multe

ori urcată şi coborîtă în raport cu ordinea textului. Există aici invenția unei forme originale de povestire care exprimă o anumită viziune a lumii. [1]

[1]Vezi în acest sens André Vial, *Chateaubriand şi Timpul pierdut*, 1971, colecția «10 × 18».

Dar cercetările totuşi excluzînd timpul scriiturii şi oprindu-se doar la ordinea expunerii diferitelor momente ale trecutului, sînt extrem de rare. Eu nu numesc cercetări de fapt procedeele folosite în mod tradițional în povestirea cronologică drept o anticipare dramatică, un flash-back explicativ sau secvențele recapitulative[2]:

[2]Pentru analizarea diferitelor «rupturi» ale ordinii cronologice, vezi Genette, «Discursul povestirii», *op. cit.*, pag. 77–121.

aceste denaturări ale ordinii cronologice cu timpul arată că această ordine nu are nimic firesc pentru că permanent sînt obligați să o încălcăm pentru a ne da seama de *sensul* vieții. Pînă la

ordinea cronologică, *sensul* este în final cel care organizează povestirea.
Dar dacă autobiograful simte că ordinea lineară istorică este insuficientă, se întîmplă să abordeze soluții care nu sînt cu nimic mai bune, cum ar fi împărțirea pe rubrici sau pe serii lineare juxtapuse şi multiple: aşa procedează Simone de Beauvoir în *Tout compte fait*[3]

[3]Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, editura Gallimard, 1972; *Prologul*, pag. 9–10, reia analiza inconvenientelor ordinii cronologice deja schițate în *Forța lucrurilor*. (Vezi pag. 119, nota 2); de fapt *Tout compte fait* va părea cititorilor mai puțin bine scrisă decît volumele precedente; alegînd ordinea tematică care în realitate nu este o ordine, ci o adunare, Simone de Beauvoir nu evită totuşi ordinea cronologică.

Soluție facilă care arată că autobiograful este foarte puțin conştient de problemele genului pe care îl practică. Cînd vedem un autobiograf care se plînge de limitele şi neajunsurile genului care nu-i permit să exprime complexitatea poveştii sale sau profunzimea sentimentelor sale, aceste

pasaje trebuie citite ca o dovadă a conformismului său. Cine îl obligă să utilizeze acest model al povestirii lineare? De ce nu inventează forma care să-i convină cel mai mult experienței sale?
Cel mai adesea tentativele de acest gen nu depăşesc stadiul de intenție sau de veleitarism — de exemplu denaturarea locală a ordinii cronologice aşa cum a încercat să o facă în *Sinele eu* Claude Roy. Singura tentativă globală pe care o cunosc este cea a lui Mihail Zoşcenko, care în *Înainte de răsăritul soarelui*[4],

[4]Mihail Zoşcenko, *Înainte de răsăritul soarelui*, editura Gallimard, 1971. Această tehnică a inversiunii totale a ordinii cronologice este evocată şi de Claude Roy în *Noi, Încercare de autobiografie*, editura Gallimard, 1972, pag. 338. Claude Roy socoteşte doar că ar fi vorba de o ipoteză abracadabrantă care în final nu schimbă de fapt nimic în ordinea vieții în raport cu felul în care este reflectată de povestire.

a încercat să povestească tinerețea sa în sens invers, trecînd progresiv de la tinerețe la

adolescență şi apoi la copilărie şi la vîrsta foarte fragedă pînă la imposibila amintire a naşterii. Evident că n-a putut să se țină de această ordine decît renunțînd la o povestire legată şi compunîndu-şi cartea cam cum a făcut Jules Vallès în *Copilul* prin juxtapunerea unor scurte tablouri. Această urmărire în sens invers plină de umor şi patetică în acelaşi timp îl nemulțumeşte totuşi pe cititor; procedeul este exploatat mult prea la vedere, bazîndu-se pe o teorie psihologică pavloviană destul de primitivă şi în final foarte puțin prolifică. Ea este totuşi fascinantă, în ciuda eşecului relativ al lui Zoşcenko pentru că indică maniera simbolică a celor două date fundamentale ale povestirii autobiografice: *a)* că ordinea cea mai generală în care se poate desfăşura povestirea este cea a *anchetei* şi că de fapt aceasta este singura cu adevărat «firească» (adică indisolubil legată de însăşi situația în care este creată povestirea autobiografică): dar această ordine este în general ascunsă de faptul că aproape toți naratorii aleg să-şi ducă ancheta într-o ordine cronologică a povestirii; *b)* obiectul final al oricărei anchete autobiografice este imposibila

căutare a naşterii, dovadă că folosirea sistematică a ordinii în biografii este şi ea ascunsă. Cît de mulți autori orbiți de tradiție nu încep ca un făcut cu problema propriu-zisă, naşterea: «M-am născut pe…». Oricît de interesantă ar fi tentativa lui Zoşcenko, ea rămîne la nivelul procedeului, apărînd ca o tehnică improvizată şi aplicată mecanic; ea nu pare a exprima o viziune elaborată a lumii şi nici rezultatul unui efort dominant în privința scrisului. Inversarea ordinii presupune tot urmărirea ei. Rămîne însă *intenția*.

Într-adevăr, o formă de povestire nu poate fi improvizată. În momentul în care luăm pana să ne scriem viața, totul s-a jucat deja. Dacă atunci ne întrebăm pentru prima dată ce formă să-i dăm povestirii, după nişte reflecții naive vom recădea în procedeele tradiționale care ni se vor părea originale. Rarii autobiografi care au reuşit să inventeze o nouă ordine a povestirii sînt cei care au abordat autobiografia după ce şi-au petrecut o parte din viață şi din munca de scriitor cercetînd sau încercînd tot ceea ce punea la îndoială, tot ceea ce *implică* procedeele biografiei tradiționale, elaborînd o nouă viziune a omului

şi o nouă practică de scris. Cum nu se sprijină pe cercetările similare anterioare pentru că toate autobiografiile sînt sortite să recadă după cîteva dovezi de scrupule, cîteva plîngeri sau rutina cronologiei, ceea ce corespunde în realitate viziunilor asupra lumii.
Printre moderni singurii sînt Michel Leiris[1]

[1]Vezi capitolul «Michel Leiris», pag. 245–307.

şi Jean-Paul Sartre s-au aflat în situația să inventeze noi structuri ale povestirii pentru că fără îndoială au fost singurii care nu numai că au sesizat că povestirea biografică nu merge de la sine, dar au şi reflectat suficient asupra reînnoirii povestirii autobiografice, ceea ce presupunea o reînnoire generală a antropologiei şi modele de descriere şi de explicare a omului.
Pentru Sartre de fapt autobiografia nu are propriu-zis un sens decît în raport cu o nouă antropologie. Nu este vorba doar de aplicarea în viața proprie a unei teorii generale, ci de modificarea acestei teorii prin însăşi aplicarea ei. În cartea sa *Pledoarie pentru intelectuali*[2]

[2]Situations VIII, editura Gallimard, 1972, pag. 401–404, în care autobiografia este prezentată ca un moment necesar şi o cercetare dialectică, dar şi ca o igienă necesară pentru dezrădăcinarea atitudinilor dobîndite în copilărie.

Sartre arată clar aspectul dialectic al cercetării. El nu este un savant care studiază un obiect. El şi metodele pe care le foloseşte sînt produsul societății pe care o studiază: cercetarea sa deci trebuie permanent să facă un dus şi întors. Pentru a împrăştia efectele unei ideologii dominante, trebuie «o trecere de la anchetă la singularitatea anchetatorului». Autobiografia este deci un moment dintr-o anchetă dialectică, un moment amețitor şi de metamorfoză. Prin această întoarcere critică asupra sa, de fapt este un nou start al unei căutări devenite posibile. În 1964 această funcție revoluționară a *Cuvintelor* n-a apărut clar marelui public. Ne-am amuzat să citim această povestire strălucită, ne-a plăcut să credem că Sartre se descurca onorabil şi revenea la leagănul tradițional, livrîndu-ne nişte amuzante amintiri din copilărie însoțite de portrete incisive şi o afluență de jocuri de limbaj

care ne făcea mai curînd să ne gîndim la piruetele şi faţetele unui stil burghez şi mai puţin la un studiu sever al dialecticii. Eu nu-mi propun să explorez aici toate aspectele acestei neînţelegeri.[3]

[3]În legătură cu diversele aspecte ale iniţierii lui Sartre în *Cuvintele* şi problemele parodiei, vezi studiul lui Jacques Lacarme, *«Cuvintele* lui Sartre: un caz limită al autobiografiei?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.

Doresc doar să arăt printr-o analiză precisă a ordinii textului care este unul dintre procedeele prin care Sartre a făcut posibilă această neînţelegere, adică a dat de înţeles că este vorba despre o carte clasică de amintiri din copilărie, cînd era de fapt o viziune originală a omului care se exprimă printr-o reînnoire importantă a tehnicii biografiei.
Cele două părţi care urmează au deci un subiect şi un demers diferite: în *Ordinea Cuvintelor*, voi încerca să stabilesc cu minuţiozitate ordinea povestirii. Pentru a putea urmări această expunere, trebuie să aveţi proaspăt în minte

textul *Cuvintelor* sau să-l parcurgeți treptat pe durata demonstrației. Un cititor grăbit va putea citi dintr-o privire rezultatul acestei demonstrații în tabelul de la pag. 211. În *Dialectică şi temporalitate* în schimb, voi trasa în linii mari şi într-o manieră sintetică concluziile pe care le-am tras din această analiză a textului.

## 2. ORDINEA CUVINTELOR

*Cuvintele* sînt o autobiografie cu o structură aparent tradițională. [1]

[1]Toate referirile la *Cuvintele* trimit la ediția apărută în colecția Folio, editura Gallimard, 1972.

Sartre începe ca toată lumea printr-un arbore genealogic (din partea mamei şi din partea tatălui), naşterea, moartea tatălui său etc., după care ne antrenează într-o povestire a copilăriei cu care ajunge pînă la doisprezece ani; apoi considerînd că liniile principale ale «nevrozei» sale au fost trasate, face un scurt bilanț al manierei în care se situează în prezent în raport cu această copilărie şi promite pentru mai tîrziu eventual povestirea crizei care i-a permis să iasă

din situație. Nenumăratele indicații cronologice permit de-a lungul povestirii situarea tuturor elementelor exprimate. Cartea este împărțită în două părți, *A citi* şi *A scrie*, care evident indică în linii mari temele tratate, dar în final trimit tot la o ordine cronologică pentru că întotdeauna cititul precede scrisului. Uneori cititorul remarcă unele perturbări în ordinea cronologică, dar asta se întîmplă deseori în amintirile din copilărie şi se justifică prin necesitatea de a regrupa lucrurile asemănătoare şi de a da explicații. În cele din urmă cititorul rămîne convins că i s-a spus *o poveste*.

Examinînd mai îndeaproape ordinea textului, cititorul va constata rapid că semnele dispuse de Sartre pentru a indica structura textului, respectiv: titlul, împărțirea în cele două părți la rîndul lor subîmpărțite şi repartizarea textului în secvențe mai mult sau mai puțin lungi, despărțite de goluri — toate aceste semne nu corespund total cu ordinea reală a textului. Voi încerca să arăt că titlul *Cuvintele* nu acoperă întreaga materie tratată şi că tăietura celor două părți este de fapt de ordin secundar, iar titlul mai mult îl zăpăceşte pe cititor, pentru că împărțirea

secvențelor este foarte adesea pertinentă, dar nu întotdeauna şi se întîmplă să *ascundă* adevăratele legături.

În căutarea ordinii reale descoperim:

1. Că ordinea textului nu trebuie căutată în cronologie, totul se întîmplă ca şi cum evenimentele şi comportamentele evocate în carte ar fi cvasi-contemporane. Ordinea cronologică nu este utilizată decît la nivelele secundare ale textului.
2. Acolo unde am crezut că citim o poveste, am urmărit de fapt o analiză în care legăturile logice sînt fardate printr-un vocabular cronologic. Ordinea cărții este cea a unei dialectice deghizate în succesiunea narativă.

CRONOLOGIE

*Ruptura din 1916*

Atunci cînd analizăm *Cuvintele* se pune o primă întrebare fundamentală: nu este vorba despre ordinea elementelor povestite, ci de raportul lor cu evenimentele omise. Povestea, în cazul în care este o poveste, ne trimite la vîrsta de patru ani (primele amintiri), la vîrsta de doisprezece ani şi un sfert (toamna lui 1916). De ce se opreşte el însă aici? Nu se dă nici o motivație în

planul povestirii. Toate motivele avansate duc la analiză: nevroza sa a devenit atunci caracterul său. Aşa era *atunci*, aşa a rămas de atunci încolo, etc. Cititorul poate firește să se întrebe de ce această oprire bruscă a povestirii înaintea perioadei de pubertate ale cărei crize şi metamorfoze furnizează în general subiecte bogate autobiografiilor şi despre care se ştie că în plan psihologic reactivează toate problemele puse şi nerezolvate de-a lungul primei copilării. Pe planul psihanalizei oare nu înseamnă asta reducerea întîmplărilor la ceea ce Freud numeşte «perioada latentă»: complexul lui Oedip rezolvat înaintea oricărui conflict prin moartea tatălui, iar criza de adolescență trecută sub tăcere? Aceasta aminteşte marea discreție cu care Sartre vorbeşte despre viața sa sexuală. Cititorul ştie pe de altă parte că pe planul povestirii există un eveniment capital care justifică împărțirea relatării: recăsătorirea mamei sale în 1916 şi plecarea la La Rochelle. Totul se întîmplă ca şi cum acest eveniment l-ar fi smuls pe copil din decorul său parizian, reorganizîndu-i viața de familie, ceea ce explică oprirea brutală a povestirii la vîrsta de unsprezece ani. Dar nu se vorbeşte despre asta în

*Cuvintele*. Vom vedea că în realitate lucrurile sînt mai complexe: dar acest lucru este posibil doar printr-o descifrare de ordin *dialectic* şi prin lacune s-ar putea explica semnificația acestei împărțiri cronologice.
Deocamdată putem remarca că există în realitate două împărțiri cronologice la sfîrşitul *Cuvintelor*: toamna lui 1916 şi redactarea a două lucrări, *Greața* şi *Ființa şi neantul* în jurul anului 1940. Prin povestirea copilului pînă la unsprezece ani întrezărim ca principal obiectiv real al expunerii povestea autorului *Gretei*. El se vede foarte bine pe plan afectiv: pe Sartre nu-l deranjează că a *devenit* copilul mitoman şi nevrozat, aşa cum este el între patru şi unsprezece ani, ci că a *rămas* la fel şi între unsprezece şi treizeci şi cinci de ani: «Jalnice nerozii: le-am păstrat fără să le înțeleg prea bine, mai credeam în ele la douăzeci de ani.» (pag. 151)(pag. 131 RAO). Finalul violent al *Cuvintelor* apropie 1916 de 1940 şi scoate la iveală suprapunerea celor două perioade: prin intermediul copilăriei de fapt începe tinerețea. Ar mai rămîne de înțeles de ce atît de multă vreme s-a fixat pe vîrsta de unsprezece ani:

punct care pentru moment este tot în ceață. Dar în ceea ce privește esențialul, sesizăm că ceea ce este prezentat drept povestea copilului şi expus într-o ordine aparent logică este de fapt proiecția retrospectivă a analizei pe care adultul o face ulterior nevrozei sale. Adevărata ruptură din viața lui Sartre este cea din 1940, adică începutul asumării unei conştiințe politice.
Sartre a spus că nu va scrie urmarea *Cuvintelor*.[1]

[1]J.-P. Sartre, interviu acordat în *New Left (Noua Stîngă)* şi reprodus în *Le Nouvel Observateur* la 26 ian. 1970, şi în *Situations IX*, editura Gallimard, 1972 (vezi pag. 133–134). Într-un interviu mai recent (*Le Nouvel Observateur*, 23 iunie 1975), Sartre vorbeşte din nou despre problema «urmării» *Cuvintelor*. Aflăm că în 1971 el intenționa să scrie «testamentul său politic», mai degrabă sub forma unei nuvele, dar al cărei sistem de ficțiune să fie transparent. După ce i-a slăbit vederea şi n-a mai putut scrie, a făcut împreună cu Simone de Beauvoir o carte de dialoguri «care este urmarea *Cuvintelor*, dar care de data aceasta este structurată pe teme şi

nu mai e în stilul *Cuvintelor*, pentru că n-am mai putut avea stil».

Ghicim de ce: pentru că «urmarea» este o consecință deja povestită în fiecare rînd al relatării: nu putea fi altceva decît o respunere. Dacă întradevăr *Cuvintele* ar povesti o întîmplare, întreruperea de la vîrsta de unsprezece ani ar părea de nejustificat şi atunci cititorul ar aştepta o urmare. Ne-am putea imagina că *Amintirile unei fete cuminți* s-ar opri la sfîrşitul capitolului I în prag de pubertate? Ori în mod bizar cititorul *Cuvintelor* acceptă această ruptură fără să aştepte urmarea, ca şi cum ar fi vorba despre o poveste într-adevăr cronologică, despre o biografie obişnuită: el simte clar că dacă povestea a rămas în suspensie, analiza în schimb s-a terminat.
Dacă într-adevăr are chef să afle ce s-a întîmplat în această perioadă dintre 1916 şi 1940 ştie că poate citi *Prefața* scrisă în 1960 pentru *Aden Arabie*[1]

[1]Vezi *Situations IV* (*Situations IV)*, editura Gallimard, 1964, pag. 130–188. În privința

perioadei imediate copilăriei, adică a adolescenței, Sartre s-a explicat într-un interviu acordat lui Francis Jeanson în iunie 1973 (vezi *Sartre în viața sa*, editura Seuil, 1974, pag. 289–295) şi în anumite pasaje din convorbirile cu Gavi şi Victor, unde subliniază rolul jucat de tatăl său vitreg ca reprezentant al autorității (*Avem dreptate să ne revoltăm*, editura Gallimard, colecția «La France sauvage», 1974, pag. 171–172).

care conține tocmai un fel de repetare a analizei din *Cuvintele*, aplicată tinereții şi vieții lui Sartre pînă la *Greața*: distanța dintre adultul ce şi-a revenit din nebunie şi erou este prezentată prin contrapunerea lui Nizan pe care Sartre îl înțelege retrospectiv şi care anticipă propria sa trezire de conştiință, dar şi un Sartre încă pradă miturilor copilăriei sale.
Adevărata continuare a *Cuvintelor* ar fi pe planul analizei povestirea a ceea ce a făcut posibilă scrierea *Cuvintelor*, respectiv *convertirea*. *Cuvintele* se înrudesc într-adevăr cu autobiografiile religioase ale convertirii. Convertirea în sens invers în acest caz se

înțelege de la sine. Dar nu contează. Proaspătul convertit îşi examinează greşelile în lumina adevărurilor dobîndite. Acest aspect al povestirii convertirii se vede pînă şi în jocurile ambigue în privința destinatarului autobiografiei. Cine este Eul narat al *Cuvintelor*? Evident publicul larg de origine burgheză căruia i se adresează Sartre, un fel de complicitate agresivă: cartea este o reglare de conturi. Dar în acelaşi timp este şi o pledoarie care invocă în egală măsură «circumstanțele atenuante» în cazul celor care au *înțeles* înaintea lui şi în ale căror rînduri se înscrie şi el: *Cuvintele* apar în acest caz ca un fel de dialog postum cu Nizan.

Lipseşte deci o a doua povestire, cea a convertirii în sine, care s-a făcut în două etape: intrarea în istorie în 1939 şi apoi în anii ’50 incubarea marxismului. Elementele sau schițele celei de-a doua povestiri figurează de altfel presărate pe alocuri în mai multe scrieri ale lui Sartre de la *Ce este literatura?* trecînd prin articolul despre Maurice Merleau-Ponty (*Situations IV*) pînă la textele referitoare la rolul actual al intelectualilor (*Situations VIII*). Înainte

de *Cuvintele* puține lucruri permiteau imaginarea copilăriei lui Sartre[2];

[2]Cf. *Cuvintele*, pag. 200( pag.164 RAO): «Cînd aveam treizeci de ani, prietenii se mirau: «S-ar zice că n-ai avut părinți.Şi nici copilărie».

în schimb pentru un al doilea volum ne imaginăm destul de bine perspectiva de ansamblu.
Ce tehnică ar fi putut folosi Sartre dacă ar fi scris această a doua povestire? Oare ordinea cronologică i-ar fi impus de această dată intrarea în istorie? Sau aşa cum pare s-o indice declarațiile sale din 1970, ar fi construit un fel de geneză teoretică a propriei sale traiectorii politice? Întrebarea e zadarnică, pentru că pare exclus ca Sartre să mai scrie aşa ceva. Prin alte mijloace încearcă el să realizeze proiectul «testamentului politic», respectiv prin nişte dialoguri cum ar fi cele pe care le-a avut cu Victor şi Gavi[1]

[1]*Avem dreptate să ne revoltăm*, editura Gallimard, 1974.

sau cele la care lucrează cu Simone de Beauvoir.

*Absența ordinii cronologice.*

Ordinea cronologică strictă nu există în *Cuvintele* decît în introducerea şi în încheierea cărții. Introducerea (pag. 11–18) povesteşte ceea ce precede primelor amintiri: povestea familiei, căsătoria părinților, naşterea, moartea tatălui, reîntoarcerea mamei la părinți, la familia Schweitzer: aceasta este preistoria copilului care datorită morții tatălui îşi cîştigă libertatea. Concluzia cărții (pag. 193–214) arată că de la unsprezece ani pînă în perioada în care Sartre scrie acele rînduri bărbatul rămas în ceea ce numeşte el «nevroza» sa se eliberează în parte după 1940 prin trezirea conştiinței sale politice. El este de altfel plin de elocință atunci cînd juxtapune începutul sfîrşitului, trecerea de la această libertate goală la nevroza devenită caracter: între cele două se deschide spațiul transformării, al trecerii de la una la alta: inițierea. Aceasta este povestirea care se află între pag. 19 şi 192 şi care se ocupă în mare de perioada 1909–1916 (de la patru la unsprezece ani). La acest nivel foarte global ordinea

cronologică este respectată şi corespunde unei ordini logice coerente. În loc să fie împărțită din ochi în două părți egale intitulate *A scrie/A citi*, ne-am putea imagina mai bine cartea împărțită în trei : «situația inițială» cu care e confruntat copilul (pag. 11–18), analiza modalității în care face față situației şi elaborarea progresivă a inițierii sale (pag. 19–193); şi noua «situație» interioară care rezultă din aceasta (pag. 193–214), fixarea nevrozei. În mod extrem de dialectic, această a treia parte menajează posibilitatea unei noi reacții a lui Sartre la situația pe care şi-a făcut-o pornind de la cea care-i fusese făcută. Această a treia parte din *Cuvintele* ar putea astfel să devină la rîndul său prima parte a celei de-a doua din autobiografie. Vom vedea că o analiză mai strînsă a ordinii dialectice duce la articularea sfîrşitului uşor altfel.

Dar partea intermediară care cuprinde esențialul povestirii nu este organizată conform ordinii cronologice. În realitatea toate evenimentele sau sentimentele sînt tratate ca şi cum ar fi contemporane, iar succesiunea lor în povestire nu corespunde nici unei întîmplări, ci desfacerii

fatalmente succesive prin analiză a unei stări de simultaneitate într-un fel de geneză teoretică ideală.
Toate momentele folosite în prima parte din *A citi*, de la pagina 18 la pagina 116 se situează între 1909 şi 1914, grosul amintirilor datînd din perioada din strada Le Goff, unde familia Schweitzer s-a instalat în 1911. De mai multe ori chiar este depăşită data de 1914 (pag. 72): «Pînă la zece ani voi rămîne singur între un moşneag şi două femei», deci 1915, intrarea la liceul Henri-IV; pag. 92, chestionarul completat în noiembrie 1915. Cînd facem lista completă a amănuntelor din text care sînt datate chiar de Sartre, constatăm foarte rapid că nu există în această parte nici o ordine cronologică de ansamblu şi că folosirea ordinii cronologice nu apare decît în interiorul unor părți delimitate pînă la urmă destul de rare (pag. 37–61, etapele uceniciei în ale cititului sînt bineînțeles prezentate într-o ordine care trebuie să fie cronologică, deşi nu se dă nici o dată precisă; pag. 67–72 şi perioada şcolară este prezentată pe parcursul anilor de studiu pînă în 1915, odată cu intrarea la liceu); în general elementele utilizate de povestire sînt

luate din orice moment cuprins între 1909 şi 1914, singura grijă pe care o are este să ilustreze faza de evoluție dialectică prin care trece inițierea copilului. N-am avea de ce să ne mirăm de această tehnică dacă însuşi Sartre nu s-ar juca în narațiunea sa folosind sistemul tradițional al povestirii succesive pe care o dezminte însă întreaga sa cronologie afişată.

Atunci cînd analizăm similar cea de-a doua parte, *A scrie* (pag. 116–192) trăim o dublă surpriză: prima descoperire pe care o facem are aerul de a contrazice concluziile trase mai înainte; dar cea de-a doua le confirmă în mod strălucit. Vedem mai întîi că cea de-a doua parte este construită conform unei ordini cronologice impecabile, practic fără nici o denaturare: deci *Cuvintele* după un început tematic care acceptă datele în final ajunge la o povestire clasică a cărei evoluție logică urmăreşte ordinea cronologică. Dar descoperim în acelaşi timp o oarecare mirare că această povestire foarte coerentă a celei de-a doua părți nu reprezintă o *urmare* a evenimentelor din prima parte, ci *se suprapune* acestora şi ocupă practic aceeaşi perioadă: din 1912 în 1915. La şapte ani (1912)

copilul este inițiat în scrisul literar (pag. 119–121); de la şapte la opt ani (1912–1913) el scrie spontan romane (pag. 121–131); la opt ani bunicul îi precizează şi îi orientează vocația (pag. 131–140); de la opt la zece ani copilul îşi inventează mandatul (pag. 140–175): la sfîrşitul acestui fragment de altfel Sartre se întoarce înapoi, copilul-împuternicit nu mai are decît nouă ani (pag. 174); şi înțelegem prea bine de ce: pentru că urmează în pag. 176 evenimentul din 2 august 1914. Perioada este exact aceeaşi ca aceea în care se situează toate evenimentele care aveau aerul în prima parte de a *conduce* la a doua. Ne dăm seama atunci că dacă ne este uşor să ne închipuim că începutul uceniciei cititului a *precedat* inițierea în tainele scrisului literar (adică evenimentul povestit în pag. 43, «ştiam să citesc» este anterior celui de la pag. 120, «m-am făcut versificator») nu rezultă deloc că partea a doua ar trebui să fie în ansamblu ulterioară celei dintîi. Ele se suprapun doar uşor decalate, una spre înapoi (ucenicia tehnică a lecturii în prima parte), cealaltă înainte: într-adevăr începînd cu pag. 175 cea de-a doua parte evocă evenimentele care au pus capăt aparent visarea asupra

geniului: războiul din 1914 şi primul an la liceul Henri-IV (1915–1916) (pag. 175–192). Dar se vede clar că acest fragment serveşte drept concluzie oarecum «ca factor comun» a deznodământului strict contemporan al primei şi a celei de-a doua părți. Povestirea din pag. 116–175 are deci în ansamblul cărții exact acelaşi statut ca şi fragmentele de la pag. 37–61 şi 67–72 evocate anterior: el este organizat *interior* într-o ordine cronologică, dar exterior nu are nici o legătură de tip cronologic cu celelalte episoade. Ordinea generală a povestirii nu este deci cea istorică.

Este cea a unei fabule dialectice.

DIALECTICA

Odată eliminate prezențele ademenitoare ale unei cronologii dezordonate, ordinea reală a textului apare: drept cea a unei analize total a-cronice care nu urmăreşte ordinea temporală a evenimentelor, ci ordinea logică a ceea ce stă la baza nevrozei. Este o geneză teoretică şi abstractă, un fel de fabulă analitică, fiind desfăşurate sub acoperirea povestirii o înşiruire riguroasă de analize. Acest lucru s-ar putea rezuma la o fabulă de tip biblic: la început era

libertate şi libertatea plutea asupra unei anumite situații (*Situație şi libertate*); libertatea era goală şi pentru a-şi da o formă s-a transformat într-un copil-model sub privirea celuilalt (*Maimuțăreală*); dar într-o zi libertatea a înțeles că este goală şi fără conținut şi s-a speriat de ea însăşi, a vrut să se acopere (*Greața*); şi a încercat să se ascundă în spatele altor roluri, de data aceasta interiorizate (*Îmbufnarea*); dar rolul s-a transformat în caracter, iar veşmîntul i s-a lipit de piele (*Nebunia*). La asta trimite ordinea povestirii, deci nu este vorba de întîmplarea unui individ, ci de o ordine şi un demers dialectice puse la punct în *Imaginarul* şi *Ființa şi neantul*. Este deci uşor de scos la iveală structura acestei cărți, abandonînd în acelaşi timp orice cronologie şi impresia împărțirii în două. Cartea este în realitate împărțită în cinci timpi cărora le-aş spune «Acte», gîndindu-mă că această structură nu este lipsită de analogie în raport cu dramaturgia lui Sartre (de exemplu *Diavolul şi Bunul Dumnezeu*). Există alăturat un tabel detaliat care cuprinde structura cărții. După care o justificare act cu act a acestui tip de decupaj.

ACTUL I. — *SITUAȚIE ŞI LIBERTATE*
[11–18]

ACTUL II. — *COMEDIILE INIȚIALE*
*Maimuțăreala, uz extern*
[19–72]
A) *Comedia familială* [19–36]
1) Comedia [19–31]
2) Contradicții virtuale [31–36]
3) Rezolvarea [36]
B) *Comedia literară* [37–72]
1) Comedia [37–61]
2) Contradicții virtuale:
—sinceritatea [61–63]
—lecturi adevărate [63–67]
— şcoala [67–72]
3) Rezolvarea [72]

ACTUL III. — *TREZIREA CONŞTIINȚEI VIDULUI*
*Greața*
[72–95]
A)
1) Trezirea conştiinței imposturii [72–76]

2) Trezirea conştiinţei întîmplării [76–81]
3) Plictiseala, teama de moarte [81–84]
*Sfîntul* (eşecul religiei familiale) [84–89]
4) Eşecurile comediei [89–94]
5) Greaţa în faţa oglinzii [94–95]

ACTUL IV. — *COMEDIILE SECUNDARE*
*Îmbufnarea, uz intern*
[95–175]
B) *Eroul* (Îmbufnarea epică, precară) [95–115]
C) *Scriitorul* [119–175]
*Evenimentul nr. 1* (7 ani)
Iniţierea în scrisul literar [119–121]
*Perioada nr. 2* (între 7 şi 8 ani)
Practicarea concretă a scrisului
[121–131]
*Evenimentul nr. 2* (8 ani)
Bucurie precară [131]
Destinat carierei de scîrţa-scîrţa pe hîrtie [131–140]
*Perioada nr. 2* (de la 8 la 10 ani)
Reluarea cu aroganţă a mandatului
[140–175]
A) *Scriitorul-erou* [142–148]

Eşec: absența dușmanului [148–150]
B) *Scriitorul-sfînt* [150–159]
Modularea [159–162]
C) *Scriitorul: gloria şi moartea* [162–174]
Asta rămîne o comedie
[174–175]

ACTUL V. — *NEBUNIA*
[175–214]
1. *Vindecarea aparentă* [176–192]
a) Războiul din 1914 > iubirea mamei
b) Liceul în 1915 > camaraderia
2. *Nebunia reală* [193–211]
Optimismul şi dinamismul dintre 1916 şi 1939
3. *Vindecarea relativă* [211–214]
M-am schimbat. Anunțarea unei a doua cărți.

*Actul* I: *Situație şi libertate* (pag. 11–18)
Această parte evocă preistoria copilului şi defineşte situația în mijlocul căreia va apărea ca o pură *libertate*. De altfel cu acest cuvînt se şi termină actul. Este ca un fel de vîrtej în mijlocul căruia se creează un gol, o disponibilitate pură, o libertate: copilul. Conceptul şi experiența

libertății care stau în centrul gîndirii lui Sartre, se găsesc astfel reportate la începutul poveştii sale. Analizarea dispariției tatălui înaintea vîrstei complexului lui Oedip funcționează atît ca un fel de «asigurare» subscrisă împotriva psihanalizei freudiene, cît şi ca o bază biografică a întregii «inițieri» a copilului. Întreaga «punere în scenă» de la început este destinată pentru a socoti libertatea drept o origine absolută înaintea oricărei poveşti (adică înaintea oricărei amintiri sau conştiințe). Ea nu este deloc legată de o trezire la conştiință, de o reacție care s-ar manifesta în interiorul unei povestiri: ea este în afara povestirii, *golul* care generează orice povestire şi care face necesară existența acestei povestiri — gol, vid care de altfel se va *repeta* la nesfîrşit de-a lungul povestirii şi va fi astfel adevăratul său motor. Această libertate inițială nu trebuie confundată cu o voință conştientă de ea însăşi; ea este pur şi simplu o lipsă care speră să fie satisfăcută, un gol inform care aspiră la o formă. În povestirea sa Sartre reuşeşte să ne facem să ne imaginăm acest gol ca fiind anterior, deşi vedem bine că el există în experiența indisociabilă mişcării prin care încearcă să

umple totul cu ceva. Este oarecum ca o povestire a Facerii lumii care ar încerca să ne prezinte ca nişte etape *succesive* apariția apăsării şi căderea propriu-zisă.
Dacă această libertate este un gol nu înseamnă că este nedeterminată, ci există într-o situație dată. Descrierea satirică a familiei Schweitzer prin care îşi începe cartea permite să prevadă forma pe care o va da golului inițial pentru a exista.
*Actul* II: *comediile inițiale* (pag. 19–72)
Acest gol inform fireşte că va căpăta o formă, respectiv cea proprie mediului său. Aici începe aplicarea concretă a teoriei expuse în *Probleme de metodă* ale «familiei ca unic intermediar între clasa universală şi individ»[1]

[1]*Probleme de metodă* (1960), editura Gallimard, 1967, colecția «Idées», pag. 81–93. *Cuvintele* sînt o ilustrare exemplară a «intermedierii» familiei; se ştie că Sartre vede o a doua intermediere la adult, de data aceasta prin apartenența sa la *grupuri*: ne imaginăm că urmarea *Cuvintelor* dacă ar fi fost scrisă de Sartre s-ar fi bazat pe această idee.

Parodiind formula lui Simone de Beauvoir asupra condiției femeii, «nu te naşti femeie: ci devii[2]»,

[2] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex* (1949), ed. Gallimard, 1970, colecția «Idées», vol. I, pag. 285.

Sartre ar putea spune: «nu te naşti copil: ci devii».
Actul II face deci succesiv tabloul celor două forme de comedie: comedia familială (pag. 19–36) şi comedia literară (pag. 37–72). Le-am numit pe acestea comedii «primare» pentru că povestirea are grijă să ne facă să le considerăm ca pe nişte comedii naive şi fără greş. Copilul intră în această comedie a adulților în rolurile de succes ale copilului-cuminte şi al maimuței-savante: el primeşte din partea adulților în schimb un certificat de existență. Dar acest comportament de rea credință inspirat de cel al adulților este inițial trăit de copil în mod naiv şi firesc. Sartre rezervă pentru actul III (vezi paginile următoare) toate eşecurile, toate

trezirile de conştiinţă ale copilului. Aici el se străduieşte să reconstituie ceea ce am putea numi «buna credinţă a relei credinţe» şi să prezinte (în mod ironic) această stare ca un fel de paradis căreia îi va pune capăt trezirea de conştiinţă ulterioară. Dar şi aici disocierea de comedia jucată «naiv» şi de trezirea la conştiinţă este un fel de ficţiune analitică care greu se transformă într-o povestire. În acest act II decalajul între narator şi copil pare cel mai şocant pentru cititor pentru că în această «fază» comedia copilului e făcută să fie trăită în mod naiv, în vreme ce modul de povestire adoptat de către narator îl face întotdeauna pe cititor să creadă că «eul» despre care vorbeşte naratorul este conştient de impostura sa. Există o contradicţie aici între modul de analiză şi lucrul analizat, iar Sartre a eşuat în încercarea sa de a ţine discursul asupra naivităţii pe care l-ar presupune această etapă a comediei copilului. El se descurcă în mod foarte abil devansînd critica (pag. 61) şi instituind cu şiretenie un dispozitiv de «pregătire» pentru continuarea analizei sale.

Într-adevăr, fiecare dintre cele două comedii iniţiale pe care le disting eu este prezentată de

către Sartre urmărind aceeaşi ordine. Într-o primă fază există o descriere a comediei în sine (comedia familială, pag. 19–31; comedia literară, pag. 37–61). Într-o a doua fază apare o expunere a ceea ce aş numi contradicțiile virtuale, adică posibilitățile de ruptură sau de contradicție, tot ceea ce ar putea împiedica sau distruge comedia. Astfel pentru comedia familială contradicțiile virtuale (pag. 31–36) sînt spiritul negativ al Louisei şi nemții «cei răi» care ar putea împiedica sau modifica acea comedie; menționarea acestor eşecuri care există dar care nu au împiedicat comedia are ca funcție nuanțarea şi acordarea unei nuanțe de veridicitate perfecțiunii care i-a fost atribuită inițial; pe de altă parte, ea anunță în mod abil actul III (vezi paginile următoare): o schimbare de accent fiind suficientă; *deşi* va deveni *pentru că*, iar restricția minoră inserată în descrierea fericirii va ajunge cauza majoră a rupturii. Acest al doilea timp concesiv se termină printr-un al treilea timp căruia i-aş spune rezolvarea (în sens muzical: revenirea la acordul perfect), cel de-al treilea timp, mult mai rapid, este însă capital.[1]

[1]Pentru Comedia familială cele două paragrafe de la pag. 36.

Dar această întoarcere la armonie după exprimarea şi eliminarea (provizorie) a contradicțiilor se face în derîdere. Se revine la perfecțiune la încheierea Comediei, dar tocmai pentru a sublinia golul. Dialectica internă a celor două povestiri ale comediei inițiale este deci construită în mod dinamic pentru a face inevitabilă trezirea la conştiință a golului, ceea ce se va întîmpla în actul III. Dacă Sartre nu reuşeşte în final să descrie buna credință a relei credințe ingenue el anticipează cititorului printr-un sistem extrem de abil de falsuri şi decalaje, trezirea la conştiința eroului său făcînd-o foarte credibilă atunci cînd se petrece. Anticipînd abil continuarea analizei, el face indispensabilă continuarea «povestirii».
Acest lucru se poate verifica şi în cadrul Comediei literare. Povestirea Comediei este urmată de «contradicțiile virtuale» care urmează (pag. 61–72): *a)* anticiparea reacției critice a cititorului şi punerea în discuție a noțiunii de sinceritate (pag. 61–63); *b)* «şi totuşi aveam şi

lecturi *adevărate*» — ceea ce defineşte chiar şi în ochii copilului toate celelalte ca false, dar în acelaşi timp nuanțează comedia sufocantă a maimuței savante şi introduce o anumită plauzibilitate personajului (pag. 63–67); *c)* relatarea vieții şcolare: şcoala *ar fi putut* să-l smulgă din această comedie, dar circumstanțele n-au vrut-o (pag. 67–72). Rezoluția: «Pînă la zece ani voi rămîne singur între un moşneag şi două femei» (pag. 72). Exact ca la pag. 36, cercul perfecțiunii se restrînge, dar tot pe un ton glumeț. Se va trezi conştiința eroului şi comedia sa naivă va fi înlocuită de angoasă.

*Actul* III: *trezirea la conştiința golului* (pag. 72–84 şi 89–95)

Golul nu putea să aibă propria sa conştiință la început. Trebuie mai întîi să fi încercat să se «umple» (actul II) pentru a-şi da seama că sună *a gol* (actul III). Libertatea informă a actului I s-a identificat mai întîi unui anumit rol pentru a reuşi *să devină* în actul II; acest rol însă i se va părea în final prea simplu şi conştiința sa se va trezi în angoasa existenței. În actul III vor fi regrupate evenimentele care au legătură cu ceea ce sîntem tentați să numim «Greața». Copilul

este smuls din imediat. Să notăm faptul că acest «moment de ruptură» e pur mitic şi este ilustrat printr-o gamă de evenimente care merg de la vîrsta de cinci ani (pag. 82) la cea de zece ani (pag. 92).
Povestirea acestei intolerabile treziri a conştiinței existenței ocupă pag. 72–84 şi 89–95: se vede că aici a trebuit să-mi permit o uşoară infidelitate în raport cu textul şi de care pretind că-mi dau seama făcînd legătura dintre fragmentul de la pag. 84–89 şi cel de la începutul actului IV. Această infidelitate este doar aparentă şi am ales s-o fac pentru a scoate în evidență rigoarea profundă a raționamentului. Pentru a fi fidel literei textului trebuia să inserez această secvență care se referă la eşecul soluției religioase în interiorul actului III: ea va juca atunci acelaşi rol cu cel al «contradicțiilor virtuale» din actul II, nuanțînd şi făcînd plauzibilă totodată întreaga angoasă; dar manifestînd de asemenea necesitatea unei fugi prezentate aici ca un eşec, pregătea deja actul IV care povesteşte fugile reuşite. Există deci acolo o structură de alipire şi de anticipare care facilitează trecerea între actul III şi IV.

«Greața» începe pentru copil prin descoperirea propriei sale imposturi (pag. 72–74) şi pe cea a adulților (pag. 74–76): regăsim aici un copil care a preluat chiar el crudele analize pe care le făcea naratorul în actul II. Apoi apare raportul la nivelul destinului («abandonat» de tatăl său fără vocație şi fără bani) şi la nivelul existenței trupeşti (pag. 76–78): regăsim aici, dar de data aceasta prezentate într-un registru al fricii, elemente deja utilizate mai înainte într-o atmosferă euforică.[1]

[1]Cf. «eliberat» de tatăl său, pag. 19–20; şi acoperirea cadavrului, pag. 30.

Urmează apoi admirabila povestire a raportului descoperit între necesitatea de granit a dlui Simonnot (pag. 78–81), totul culminînd cu diferitele simptome ale greței: plictiseala, invazia de fad şi de moliciune (pag. 81–82) şi mai ales teama de moarte (pag. 82–84); deci las deoparte eşecul soluției religioase (pag. 84–89). Povestea continuă dincolo de acest eşec mimînd urcarea dramatică spre o culme: «Şi totuşi treburile mele mergeau din rău în mai rău» (pag.

89); prăbuşirea progresivă a carierei sale de actor este jalonată de trei întîmplări. Comedia nu numai că este goală, dar devine şi proastă: tăierea părului îl transformă într-o broască rîioasă (pag. 89–90) şi mai trece prin două eşecuri în 1914 şi 1915 (pag. 90–94): atunci se ajunge în culmea greței concentrată asupra oribilei imagini din fața oglinzii (pag. 94–95). Acest act III este sufletul întregii cărți. Acolo totul se adună, iar cartea nu dezvăluie alte fugi. Cu ocazia acestui al treilea act Sartre foloseşte de cele mai multe ori dramatizarea relatării. Ne amintim atunci cînd citim multe pasaje din *Greața*. *Cuvintele* de altfel nu explică ele cum a ajuns el autorul *Greței*; şi în acelaşi timp cum a refuzat să rămînă autorul *Greței*? Între titlurile a două cărți ne imaginăm uşor un adevărat pas de cadril dialectic: romanul *Greața* recupera greața reală şi o transforma într-un *cuvînt*; autobiografia din *Cuvintele* povesteşte despre greața pe care i-o inspiră chiar cuvintele celui care a ştiut să se trezească din lunga sa nebunie. De asemenea vedem cum se justifică primul titlu ales de Sartre, *Ioan fără țară*. El corespunde exact acestui act III — şi mai precis paginii 76

care este fără îndoială centrul de gravitație al întregii povestiri (am putea spune «Ioan fără tată»).

— Dar ne-am lăsat eroul în plină greață. Cum va ieşi din asta?

*Actul* IV: *comediile secundare* (pag. 95–175)

Această necesitate care îi scapă va încerca să o regăsească altfel. Comediile inițiale erau, dacă putem spune aşa, de uz extern: Jean-Paul juca *pentru adulți*, rolurile de copil necesare comediei *lor*. Trezirea la conştiință din actul III distruge acest sistem: adulții joacă prost rolul de spectatori, copilul care joacă rolul copilului îşi dă seama că e doar un rol şi sfîrşeşte prin a juca prost. Pentru a ieşi din această situație nu găseşte decît o soluție. Trebuie să *interiorizeze* comedia şi să dezvăluie imaginarul. Comediile secundare vor fi deci în principal de uz intern, se vor juca cu uşile închise, autorul-actor interpretînd totodată şi rolul de spectator. El va juca ceva mai tîrziu nu roluri de copii, aşa cum cereau adulții, ci roluri de adulți (eroi), aşa cum cerea copilul care era. Comediile inițiale erau mai degrabă nişte maimuțăreli. Comediile secundare vor fi mai degrabă nişte îmbufnări.

Actul IV este construit în jurul a trei posibilități: *Sfîntul, Eroul, Scriitorul*. Primele două roluri vor ajunge aparent să devină nişte eşecuri. Posibilitatea sfințeniei anticipată în actul III (pag. 84–89) nu îi apare copilului din pricina indiferenței religioase din mediul familial: dar vom vedea că vocația religioasă astfel ratată se realizează sub masca vocației literare (pag. 150; pag. 201–211). Rolul eroului face obiectul primei scene din actul IV (pag. 95–115). «Exercițiile imaginare» practicate permanent între şase şi nouă ani se vor transforma în roluri de nesăbuiți, de răzbunători etc. (pag. 97–101); descoperirea cinematografului (pag. 102–108) alimentează şi inspiră aceste fantasme eroice care merg de la Grisélidis la Zévaco, trecînd de la Michel Strogoff (pag. 101–114). Sartre însă scoate în evidență eşecul acestei îmbufnări eroice care se dovedeşte util, dar la fel de fragil ca şi maimuțăreala şi care nu îl scapă pe copil de tot felul de întîmplări şi de singurătate (pag. 114–115). Este deci necesar ca în fața acestei reapariții a greței să găsească o comedie care să facă față.

Constatăm că ruptura dintre cele două părți *A citi* şi *A scrie* corespunde în schema noastră unei legături categoric importante (pentru că desparte comediile ratate de comedia care îi va reuşi), dar totuşi secundară pentru că nu este decît un fragment din cadrul actului IV.
Rămîne deci cel de-al treilea rol posibil, al *Scriitorului* (pag. 119–175), care de astă dată va avea succes. Începînd cu pag. 119 şi pînă la sfîrşitul cărții, povestea devine aparent cronologică. «Rolul» este trăit succesiv în două feluri: practic şi fantasmatic. De fiecare dată un *eveniment* de care se face răspunzător bunicul deschide povestirea unei *perioade*. Iată schema:

*Evenimentul nr. 1* inițierea în scrisul literar la vîrsta de 7 ani (pag. 119–121)
*Perioada nr. 1* practicarea naivă a scrisului între şapte şi opt ani (pag. 121–131)
*Evenimentul nr. 2* bunicul îi vorbeşte copilului despre vocația sa încă de la vîrsta de opt ani (pag. 131–140)
*Perioada nr. 2* visare a fantasmei de scriitor între opt şi zece ani (pag. 140–175)

Firește că aceasta nu este decît o schemă care rezumă o dialectică mai complexă. Evenimentul nr. 1 este în sine un act de maimuțăreală: dar refuzul pe care îl manifestă apoi bunicul față de rolurile lui Jean-Paul îl determină pe acesta să continue comedia pentru el însuşi; perioada nr. 1 va povesti deci o comedie secundară care de astă dată reuşeşte: pe lîngă analizarea în cheie umoristică a tehnicilor de plagiat şi a reapariției fricii — de astă dată la nivelul conținutului imaginar —, trebuie să vedem că pentru prima dată de la începutul cărții eroul reuşeşte prin această practică extrem de concretă a scrisului să se împlinească (cf. paragraful de la pag. 130 la 131, care este exact inversul paragrafului care termină actul III, pag. 94–95, dar şi anunțul cuvîntului pe care se va încheia în actul V descrierea nebuniei, pag. 211).
Copilul este fericit că a găsit o formă de utilitate; dialectica existențială care a generat povestirea oare se va opri aici? Nu, căci firește că această «utilitate» este precară. De aici apare evenimentul nr. 2 (bunicul îl consacră funcționar al literaturii), ceea ce-l face pe copil să recoboare într-o stare de moliciune insipidă şi îl

incită să reacționeze dînd o explicație printr-o visare definind statutul pe care îl experimentase implicit în timpul practicării complete a scrisului, aşa cum am povestit anterior. De aici apare în perioada nr. 2 (între opt şi zece ani) visarea permanentă asupra mitului Scriitorului. Această parte din text (pag. 140–175) este probabil cea mai densă. Totul se petrece ca şi cum în treizeci de pagini s-ar rezuma întreaga analiză a lucrării *Ce este literatura?* asupra situației scriitorului burghez din secolul al XIX-lea.[1]

[1] *Ce este literatura?* (1947), editura Gallimard, 1970, colecția «Idées». Trebuie comparate cele două texte: dar pentru a le face trebuie să ținem cont simultan de diferența de date şi mai ales de diferența de perspectivă dintre analiza globală istorică şi povestirea autobiografică. Astfel, aprofundările asupra *lecturii* sînt constituite din puncte de vedere destul de diferite în *Cuvintele* (pag. 37–61) şi în *Ce este literatura?* (pag. 55). În plus, analiza mitului scriitorului în *Cuvintele* trimite cu destulă fidelitate înapoi la *Ce este literatura?* (pag. 136–179): constatăm de altfel

că Figura Scriitorului-Erou corespunde pentru copil mitologiei generației romantice de la 1830. Întreaga mitologie a răzbunătorului, a obiditului etc., aşa cum este ea prezentată şi deteriorată pînă în 1914, de la Alexandre Dumas la Zévaco datează din 1830 (vezi în acest sens excelenta prezentare a lui Jean Tortel în *L'Éncyclopedie de la Pléiade*, *Istoria literaturilor*, vol. III, 1958, pag. 1579–1603). Scriitorul-Martir, aşa cum îl descrie Sartre datează de la jumătatea generației următoare, respectiv cea a lui Baudelaire şi a lui Flaubert: analiza *Cuvintelor*, pag. 150–174 se apropie de cea a scriitorului fără public inventînd mistica literaturii şi ideii de glorie în *Ce este literatura?*, pag. 154 şi la tabloul pe care îl face Sartre ceva mai încolo, pag. 206–210, pag. 247–249, pag. 254–255, la climatul literar în care şi-a făcut debutul generația sa.

Nu este un subterfugiu. Fără îndoială că aici se manifestă cel mai bine eficiența *metodei* lui Sartre care arată că în copilărie şi prin intermediul familiei individul asimilează ideologia clasei sale sociale. Mitul Poetului sau al Gloriei elaborat în secolul al XIX-lea pentru a

răspunde temerii şi contradicțiilor scriitorilor burghezi răspunde *de asemenea* şi temerii copilului orfan (Sartre) care îşi caută utilitatea. El îşi asumă mitul şi devine fără să-şi dea seama un scriitor burghez. Teama personală a copilului (locul său în familie) se întîlneşte cu teama colectivă a scriitorilor burghezi (cu locul lor în societate).
Sub forma povestirii Sartre construieşte o analiză în trei timpi care se repetă de astă dată în cadrul ultimului element al Triadei (*Scriitorul*), cele trei elemente ale Triadei Sfîntul-Eroul-Scriitorul (pag. 163, chiar Sartre va defini aceste trei elemente astfel: epopeea, martiriul, moartea). Pentru a scăpa de imaginea deprimantă a scriitorului conțopist, copilul îi «strecoară» mai întîi scriitorului puteri de erou, de unde *Scriitorul-Erou* (pag. 142–148): evident că dialectica avansează, deci această soluție nu are sorți de izbîndă: de aici apare un timp de tranziție negativ (pag. 148–150: copilul nu vede că ar fi nici un duşman de combătut, «mă întorsesem în punctul de plecare»); ca de obicei bunicul este prezent pentru a furniza *împotriva voinței sale* soluții copilului: de unde a doua

figură a *Scriitorului-Sfînt* — şi Martir (pag. 150–159); cea de-a treia figură, a *Scriitorului-Scriitor*, dacă pot spune aşa, este creată nu prin contradicție şi renaştere, ci printr-o modulare insesizabilă a ideii de «moarte», comună *martirului* în perspectiva religioasă şi a lumii *dincolo de mormînt* în perspectivă literară (pag. 159–162); atunci mitul scriitorului este analizat în tot ceea ce are el mai specific: maniera în care dorința de glorie exprimă amețeala morții (pag. 162–174) şi ideea de timp şi de cauzalitate pe care o implică această fantasmă. Aceste ultime pagini sînt admirabile pentru că pot fi citite atît ca analiză a fantasmelor copilului, cît şi ca un comentariu extraordinar al *Memoriilor de dincolo de mormînt*[1]

[1]Pag. 140, Sartre şi-a plasat în mod ironic povestirea sub patronajul lui Chateaubriand.

sau ca discursul funebru al burgheziei. Comedia secundară a «Scriitorului» oare a reuşit? Nu încă. Actul IV se termină cu două pagini (pag. 174–175) care sînt capitale pentru sesizarea structurii sfîrşitului de carte şi trecerea

de la actul IV la actul V. Un prieten (fără îndoială psihanalist precum cel de la pag. 19 sau cel de la pag. 193) intervine în momentul cel mai propice ca un comentator din sală: «Eşti chiar mai atins decît credeam». Sartre protestează: delirul său rămîne conştient şi trecător, fiind o comedie ce trebuie susținută de fiecare dată pentru a nu recădea în angoasă. Această fragilitate tipică de obicei comediei de care nu ne lăsăm complet amăgiți şi din pricina căreia trebuie să facem eforturi pentru a continua — aici este finalmente trăsătura comună a tuturor comportamentelor analizate în actele II, III şi IV: Sartre subliniază adesea acest caracter instabil şi ambiguu al comportamentelor de rea credință.[1]

[1]Cf. *Cuvintele*, pag. 61–62, 115, 122 şi 174–175.

În planul construcției povestirii se vede bine că a găsit o cale de a da o nuanță dramatică unei legături dialectice — voi încerca s-o analizez ceva mai tîrziu. Deocamdată esențial este că acest copil rămîne în suspensie într-o comedie

foarte satisfăcătoare, dar încă precară şi doar pe jumătate conştientă.
Ca într-o piesă bine construită, actul V trebuie să producă o lovitură de teatru. Paginile 174–175 amintesc că *pînă aici* sîntem *încă* în zona unei comedii de rea credință în parte conştientă, pregătindu-ne astfel ideii că lovitura de teatru va fi *topică*.
*Actul* V: *nebunia* (pag. 175–214)
Lovitura de teatru este schimbarea *locului* comediei, adică trecerea de la conştient la subconştient fiind însoțită de o trecere de la temporar la definitiv şi de la ales la suportat. Este locul cel mai misterios, «ca să nu spunem nebulos» al povestirii. Cititorul care urmărise pînă atunci o logică explicită şi clară are impresia că asistă dintr-odată la un număr de prestidigitație. Dialectica este înlocuită de magie. Totul se face rotund, n-avem ce replica, dar rămînem cu sentimentul că această comedie odată cu trecerea la subconştient a antrenat şi ceea ce s-a întîmplat pînă atunci. Lovitura de teatru este anunțată în mod dramatic (pag. 175–176), iar apoi realizată, dacă putem spune aşa (pag. 193). Actul se derulează în trei timpi.

*Primul timp: vindecarea aparentă* (pag. 176–192). Două evenimente, spune el, i-au stîrnit puțina rațiune care îi mai rămăsese: cititorul este surprins pentru că aceste două evenimente atunci cînd sînt povestite par din contra benefice. Pentru aceste două evenimente (războiul din 1914, intrarea la liceu) coerența narativă este similară. *Într-o primă etapă*, copilul este traumatizat de contactul cu realul, ceea ce face ca superioritatea şi comedia sa să se prăbuşească: elucubrațiile nu rezistă în fața unui război adevărat, el descoperind odată în plus (cf. pag. 73) că este un impostor, şi se refugiază într-o nouă formă de supărare (cititorul este familiarizat cu o asemenea înlănțuire) (pag. 175–181); sau la liceu, în contactul cu ceilalți copii reali, el îşi face ucenicia mai întîi foarte cu greu, a democrației (pag. 185–186); dar de fiecare dată acest contact cu realitatea sfîrşeşte prin a fi benefic. Într-o a doua etapă copilul descoperă comportamente pozitive care umplu realmente golul şi nu sînt o simplă amăgire: în mod foarte curios războiul din 1914 declanşează *iubirea pentru mama sa* (pag. 182–185) şi mai clasic, liceul atrage după sine camaraderia (pag. 186–

193): pe scurt, în această fază copilul reuşeşte în sfîrşit să stabilească relații reale cu *celălalt*: şi exact în acest moment ni se spune că e nebun. Nici un cititor atent şi exigent nu va putea accepta această săritură brutală şi nejustificată. Am subliniat mai înainte incoerența foarte vizibilă a cronologiei: dar şi ordinea logică a povestirii are, cel puțin aici, nişte lipsuri de care vom încerca să ne dăm seama. Nu este vorba de a-l judeca în vreun fel în raport cu povestea omului Jean-Paul Sartre, în numele teoriilor diferite de a sa. Din contră, este vorba de a restitui lanțul în ansamblul său în numele logicii interioare a povestirii. Într-adevăr, textele de «mărturisire» trebuie interpretate nu ca discursuri *asupra* lucrului mărturisit, ci ca o repetare la nivelul discursului a comportamentului aşa-zis mărturisit: analiza precizează construcția textelor şi lipsurile lor permițînd demonstrația.
De aceea ne vine greu să înțelegem cum faptul că a avut bune relații cu mama sa şi că a descoperit bucuriile camaraderiei poate transforma un copil «actor» într-un nebun şi poate fixa o adevărată comedie într-un caracter.

Evident că putem construi tot felul de ipoteze: cele două chestiuni aparent fericite văduvesc de fapt nevroza de alibiurile sale, dar fără să-l scape de această nevroză; lipsită de hrană în viața de zi cu zi, nevroza se refugiază în profunzimi (cf. simptomele dedublării, pag. 182–183) şi se fixează la nivel de caracter. Dar dacă lucrurile stau aşa de ce n-a expus Sartre totul clar? De ce acest salt brutal? Cititorul rămîne cu impresia că lipseşte ceva în această povestire.
Putem încerca să restituim această piesă care lipseşte, ceea ce îi ia copilului «puțina rațiune care îi mai rămînea» (pag. 176). Acest lucru însă nu poate fi războiul din 1914 sau liceul, care din contră, deşi distrug comedia îi redau simțul realului; nu poate fi nici iubirea pentru mama lui şi nici camaraderia, care din contră apar în această fază a evoluției ca o soluție nesperată şi care *sînt* tocmai rațiunea care îi rămîne! — ceea ce-l aruncă în brațele «nebuniei» nu poate fi altceva decît ceea ce face această soluție imposibilă: o etapă ulterioară în care iubirea mamei va fi compromisă, camaraderia ratată; un eveniment care nu figurează în text, dar care ar putea explica această absurdă şi brutală *fixație* a

comediei, iar în stare de şoc schimbarea *locului* comediei care pleacă de la suprafață pentru a ajunge în profunzime («delirul meu mi-a părăsit capul pentru a mi se scurge în oase», pag. 193). Aceste evenimente şi însuşi textul *Cuvintelor* ne permit să le restituim.[1]

[1]Găsim de asemenea confirmarea în interviul acordat lui Francis Jeanson în 1973 (*Sartre în viața sa*, editura Seuil, 1974, pag. 289–295).

Ele sînt foarte limpede precizate: pur şi simplu, aşa cum este de fiecare dată cazul în textele de confesiuni, ele nu sînt însă *la locul lor*. Au fost puse deoparte de altfel. Ceea ce întrerupe brusc iubirea mamei nu poate fi altceva decît faptul că se recăsătoreşte. [2]

[2]Chiar dacă această recăsătorire a mamei este menționată, în schimb figura tatălui vitreg nu este evocată pozitiv în *Cuvintele*. Trebuie să ne raportăm la alte texte pentru a-i găsi portretul sau mai degrabă execuția sa: în biografia lui Nizan (*Situations IV*, pag. 160–161) şi în *Avem*

*dreptate să ne revoltăm*, editura Gallimard, 1974, pag. 171–172.

Acest lucru nu este menționat decît de două ori, la pag. 20(pag.43, RAO): «Cînd mama s-a recăsătorit portretul [tatălui] a dispărut», şi la pag. 76: « N-am fost niciodată la noi acasă: nici pe strada Le Goff, nici mai tîrziu, cînd mama s-a recăsătorit», acest ultim pasaj fiind de o importanță capitală pentru că el justifică titlul inițial al cărții, *Ioan fără țară*. Ceea ce întrerupe brusc camaraderia nu poate fi altceva decît descoperirea urîțeniei sale. Ea nu este menționată decît de două ori, la pag. 91(pag.90 RAO): «Anne-Marie a avut bunătatea să îmi ascundă motivele supărării ei. Nu am aflat decît la doisprezece ani, în mod brutal » şi la pag. 211 unde caracterul formator al acestui traumatism este extrem de subliniat, dar unde Sartre are aerul că el este ulterior în raport cu evoluția povestită în *Cuvintele*, atît de tare încît amînă descrierea pentru continuarea autobiografiei sale: «Cînd şi cum am făcut ucenicia violenței, mi-am descoperit urîțenia — care a fost pentru multă vreme principiul meu negativ, varul

nestins în care s-a dizolvat copilul minunat»(pag.172, RAO).
Cititorul lui Sartre are cu atît mai multe motive să presupună că aceste evenimente (deplasate) sînt piesa care lipseşte din sistemul dialectic al *Cuvintelor*, că aceste două evenimente sînt ecoul traumatismelor pe care Sartre şi-a bazat analiza *inițierii* lui Baudelaire şi a lui Genet în cele două biografii scrise înainte de *Cuvintele*. Pentru Baudelaire şocul din momentul în care mama sa se recăsătoreşte[1];

[1]Acesta este şi cazul unuia dintre personajele din *Amînarea* (1945), Philippe a cărui mamă se recăsătoreşte cu un general.

pentru Genet şocul lui «eşti un hoț» (al cărui pandant este «te uiți cruciş şi eşti urît»); în cazul lui Genet chiar textul din *Cuvintele* îndeamnă la o apropiere: fraza de la pag. 211 «varul nestins în care s-a dizolvat copilul minunat» aminteşte fraza lui Genet pe care Sartre a transformat-o în titlul primului capitol al biografiei sale, «Copilul melodios care a murit în mine…»

Dacă punem aceste două elemente *la locul lor* în lanțul dialectic, totul devine foarte clar. Dar aceste elemente oare chiar lipsesc? În acest tip de structură nevrotică, elementul refulat are două modalități de a-şi face întoarcerea: *deplasarea* în ordinea textului, ceea ce-i permite să apară totuşi sub adevăratul chip, dar într-un alt loc; sau *deghizarea* care îi permite să apară totuşi la locul său dar sub un fals chip. Citind mai atent aceste două texte despre iubirea mamei şi camaraderie, ne dăm seama că povestea rupturii este inclusă în interiorul povestirii armoniei, dar cu o deplasare de persoană.

*a)* În relatarea iubirii mamei întîlnirea cu omul cu aspect «comestibil» mama rîvneşte şi fiul pofteşte (pag. 184): cum aici este o exprimare euforică, această intrare abuzivă restrînge legăturile dintre mamă şi copil. În realitate fără îndoială că s-a întîmplat exact invers. Cum am putea altfel să explicăm tonul de emoție pudică dar îndurerată pe care se termină acest fragment? În *Cuvintele* Sartre nu-şi obişnuieşte deloc cititorul cu acest ton. Dacă această catastrofă nu este povestită ca un eveniment, ca structura

afectivă este prezentată ca o întîmplare în acest sfîrşit de pagină 185: pînă la refularea mai mult sau mai puțin conştientă ca atunci cînd îşi înghite lacrimile: «Îmi amintesc că sînt bărbat şi întorc capul». Şi povestirea «întoarce capul» într-o amnezie provizorie a traumatismului.

*b)* În povestirea cu camaraderia traumatismul apare prin metamorfozarea «supranaturală» a lui Bénard în Nizan. De fapt dacă nu ajungem la o identificare[2],

[2]În legătură cu asemănarea dintre Nizan şi Sartre aşa cum este percepută de ceilalți în privința strabismului, vezi *Situations IV*, pag. 141–142.

toată această trecere cade în anecdotică, ceea ce ar fi surprinzător într-o evoluție atît de strînsă. În schimb, de îndată ce-l vedem pe Bénard, el este însăşi imaginea «copilului minunat», iar Nizan este imaginea copilului care se uită cruciş, povestirea devenind imaginea anticipată a dramei din 1917 şi o reprezintă sub o formă cifrată dar logică în ordinea dialectică: «Un amănunt m-a făcut să presimt că nu aveam de-a

face cu Bénard, ci cu un simulacru satanic de-al lui: Nizan se uita cruciş. Era prea tîrziu ca să mai ţin seama de acest lucru: iubisem în chipul acesta întruchiparea Binelui; pînă la urmă l-am iubit pentru el însuşi. Căzusem în capcană, înclinarea  spre virtute mă făcuse să-l îndrăgesc pe Diavol» (pag. 192)(pag.159 RAO). O nouă şedere în faţa oglinzii ca la sfîrşitul actului III (pag. 94–95): de astă dată nu mai e suficientă comedia ca să iasă din încurcătură. Va apărea nebunia. Această nebunie a fost repetată de Sartre fără îndoială foarte conştiincios (dar nu contează) la nivelul structurii povestirii. Sărirea deliberată a unei faze care încurcă toate ţele şi îl pune pe cititor în faţa unui fapt împlinit — reflectă la nivelul narativ o lovitură de stat interioară.

*Al doilea timp: nebunia reală* (pag. 193–211). O nouă intervenţie a unui confrate analist («Nevroza caracterială») este de astă dată acceptată de Sartre. Schimbarea este doar de topică: delirul este acelaşi, dar acum este ca şi cum ar fi devenit firesc. Comediile din actul IV erau trecătoare şi ambigue: neliniştea revenea de fiecare dată. Nebunia însă este totală şi fericită.

Trebuie să fi trecut prin asta pentru a o sesiza ca nebunie — în vreme ce comedia se distrugea din interior. Nebunia este ca un bloc de granit şi cîndva fusese necesară, chiar invidiindu-l pe dl. Simonnot pentru că este o stare de *fericire*. Acest timp se încheie pe cuvîntul fericit, aşa cum am decupat eu momentul: el aminteşte «am cunoscut bucuria» de la pag. 131. Dar în acest moment Sartre adaugă pentru a-şi relansa dialectica: «E prea frumos ca să dureze». Acum este destul de frumos ca să dureze: din 1916 în 1940, ne spune chiar el. Din interior această nebunie seamănă cu fericirea: Sartre analizează acum optimismul, desprinderea de trecut, entuziasmul față de progres, proiecția dinamică în viitor şi finalmente inversarea ordinii temporale. Cele prime patru acte descriu un timp minat din interior de un gol inițial care s-a repetat la nivelul tuturor eforturilor făcute pentru a-l umple: el este orientat actualmente de o plenitudine ulterioară care refulează treptat trecutul şi îl aspiră pe individ în construcția viitorului. Timpul a fost regăsit ca o blană de iepure. Cititorii lui Sartre care şi ei au un «caracter» optimist au fost surprinşi să constate

că nebunia este calificată drept un dinamism individual tonic şi socialmente foarte productiv, pentru că la urma urmelor l-a produs pe scriitorul Sartre, deci ne-am putea întreba dacă nu cumva Sartre este «nebun», nebunia sa constînd în faptul că el crede că înainte a fost nebun. Nu contează: nebunia este o noțiune relativă, ştim asta încă de la Foucault şi de antipsihiatrii. Pentru Sartre ea se defineşte drept refuzul de a trăi în realitate, adică recunoaşterea morții şi alienarea socială. Pentru ca evoluția să-şi reia cursul ar trebui un nou şoc cu lumea reală. *Al treilea timp: vindecarea relativă* (pag. 211–214). Povestirea anunță un epilog extrem de prescurtat: «M-am schimbat». Pe deoparte el anunță «trezirea» pe care ne-o imaginăm ulterioară *Greței*: nebunie de care nu te poți vindeca pe cale normală din cîte se pare decît dacă ea chiar îți reuşeşte. A trebuit ca Sartre să devină realmente scriitor şi *în ochii celorlalți* pentru a se putea detaşa de mit şi să redevină un oarecare. Pe de altă parte, el constată totuşi «permanența» nebuniei sale. De asemenea, dacă Sartre ar fi scris o a doua poveste, ne imaginăm că n-ar fi putut fi construită decît pe o structură

simetrică inversă *Cuvintelor*, structura dialectică în care elementul negativ-motor (de care încercăm să fugim şi care revine mereu) ar fi fost nu teama de relații, ci iluzia de utilitate. Sartre n-a scris o a doua povestire pentru că fără îndoială a renunțat la literatură; dar poate şi pentru că evoluția pe care ar fi trebuit s-o analizeze încă nu s-a încheiat. Şi o astfel de dialectică este imposibil de construit pînă ce nu ajungem la capăt. Nebuloasa amețitoare a epilogului îl face să se trezească.[1]

[1]Însăşi povestea scrierii *Cuvintelor* rămîne încă neclară în ciuda mărturiilor directe ale lui Sartre (interviul din *Le Monde* din 18 aprilie 1964), aluziile pe care le putem găsi în *Mandarinii* (1954, colecția «Livre de Poche», 1968, vol. I, pag. 62–63 şi pag. 323; autobiografia lui Robert Dubreuilh neterminată şi încă nepublicată pentru a nu înarma duşmanii) şi povestirea lui Simone de Beauvoir din *Tout compte fait*, editura Gallimard, 1972, pag. 54–55 şi pag. 107.

Au trecut nouă ani între momentul în care Sartre a început *Cuvintele* şi cel în care a reluat

manuscrisul pentru a-l publica. Din 1964 categoric că procesul de trezire al conştiinţei continuă: criza din 1968 l-a confirmat pe Sartre în critica sa față de noțiunea de intelectual, dar a continuat totuşi să trăiască contradicțiile sale.[2]

[2]Cf. interviul acordat în septembrie 1970 în publicația *L'Idiot International*, reluat în *Situations VIII*, editura Gallimard, 1972, pag. 456–476.

Fără îndoială că acestea nu puteau fi depăşite decît în favoarea unui eveniment care n-a avut încă loc: revoluția, singura lovitură de teatru posibilă pentru un al cincilea act. Din această poziție totul se luminează. Dar oare vor mai fi intelectuali care să scrie autobiografii chiar şi politice? — deocamdată Sartre îşi termină epilogul *inversînd* termenii din prologul *Confesiunilor* lui Rousseau pentru a readuce în mod ironic acest gen literar la originile sale şi semnează sfîrşitul individualismului burghez: «Dacă las imposibila Mîntuire la magazia de recuzită, ce mai rămîne? Un om făcut din toți oamenii care valorează cît toți şi cît oricare.»

## 3. DIALECTICA ŞI TEMPORALITATEA
## DICTATURA SENSULUI

Schema pe care tocmai am construit-o sigur că nu este decît o aproximație extrem de simplificată: ea nu ține socoteală în amănunt şi în complexitate de drumul dialectic ci indică pur şi simplu linia generală a logicii povestirii. Cititorul rămîne complet indiferent în raport cu incoerența cronologică, în schimb cea mai mică inadvertență logică îi trezeşte atenția: adică adevărata ordine a textului este cea logică.

Şi totuşi recitind fragmentul pe care l-am scos din *Cuvintele* constat că la rîndul meu am fost obligat prin forța lucrurilor să povestesc ceva, să presupun în fiecare clipă că ar exista o suită lineară de-a lungul căreia eroul progresează de la o etapă la alta în conformitate categoric cu o schemă dialectică, dar obținînd o istorisire concretă orientată cît se poate de banal de la un înainte către un după: avînd dramatic alternanța evenimentelor şi a perioadelor — absolut nimic nu lipseşte. Se prea poate ca această povestire să fie bruiată de «cronologie»: dar ca text este indubitabil povestită conform tehnicilor celor

mai logice care țin cititorul cu sufletul la gură pînă la capăt.
Prima idee care încolțeşte este deci că de fapt *Cuvintele* sînt o povestire a genezei teoretice analoge miturilor analitice ale originilor, aşa cum erau ele scrise în secolul al XVIII-lea în genul lui Condillac sau Rousseau. În ficțiuni succesiunea etapelor analizei prin care se efectuează un montaj progresiv şi genetic al obiectului de studiu este prezentată ca o succesiune istorică a genezei lucrului respectiv. Astfel se explică înțelegerea, respectiv se ia o statuie neînsuflețită căreia i se dă întîi simțul mirosului şi apoi progresiv celelalte etc.
Sau conform ordinii sociale actuale se porneşte de la mitul bunului sălbatic care este învățat treptat să folosească uneltele, să construiască întîi case apoi familia şi în cele din urmă tainele agriculturii şi ale metalurgiei, noțiunile de proprietate etc. Sau un Sartre nebun care îşi ia o libertate goală căreia îi dă un conținut care sună a gol şi din cauza aceasta apare o mimare a plenitudinii interioare care într-o bună zi se fixează sub formă de nebunie. Etapele de analiză

ale stării sincronice sfîrşesc prin a apărea ca o analiză a etapelor unei istorii diacronice. Transpunerea se face firesc. Este un demers obişnuit pentru filozofi şi justificat de legile limbajului. În sine limbajul este dispus în ordine temporală. De îndată ce o exprimare explorează mai multe aspecte simultan ale aceluiaşi lucru este obligată s-o facă succesiv şi deci să etaleze instantaneitatea la nivelul timpului de exprimare. Orice exprimare de contiguitate spațială se rezolvă printr-o coerență temporală. Descrierea de tip roman are şi ea problemele sale: ca de altfel şi descrierea fenomenologică. Iată două exemple chiar de la Sartre. În *Imaginarul*, de exemplu, Sartre arată că trebuie să se facă distincție în atitudinea imaginară a două straturi, deşi la nivelul experienței totul este oferit «în unitatea unei aceleiaşi conştiințe»: el pune atunci principiul unei «anterioriăți logice şi existențiale a elementelor componente»:

Trebuie să ne amintim că putem să reacționăm şi la un al doilea nivel, să iubim, să urîm, să admirăm etc., obiectul ireal pe care tocmai l-am compus şi chiar dacă în mod firesc aceste

sentimente sînt oferite cu similitudinea potrivită la nivelul unității unei aceleiaşi conştiințe nu înseamnă că sînt mai puține legături diferite de anterioritate logică şi existențială care trebuie acordate elementelor componente.[1]

[1]*Imaginarul*, editura Gallimard, 1970, colecția «Idées», pag. 263.

Analiza va împărți succesiv ceea ce a fost trăit ca unitate şi va introduce în interiorul momentului un fel de temporalitate logică, aceasta fiind exprimată în vocabularul timpului raporturilor instantanee de structură şi traducînd profunzimea sau funcția determinantă în ideea unei «anterioriități logice şi existențiale». Sau în *Baudelaire* el îşi demonstrează concluzia mult mai banal:

Acesta ar fi în linii mari portretul lui Baudelaire. Dar descrierea pe care am încercat să o facem conține o nuanță de inferioritate în privința portretului sub formă succesivă şi nu simultană.[2]

[2]*Baudelaire*, ed. Gallimard, 1947, colecția «Les Essais», pag. 214–215.

Atîta vreme cît obiectul analizei este în raport cu momentul sau cu simultaneitatea, problema rămîne relativ simplă. Dar de îndată ce starea actuală este percepută ca fiind rezultatul unei povestiri trecerea se va face rapid prin intermediul temporalității în exprimare, prin ordinea analizei în discurs şi pînă la ordinea producerii în realitate. «Anterioritatea logică şi existențială» va avea tendința să fie prezentată ca o anterioritate istorică, chiar cu mai mare uşurință atîta vreme cît i se va acorda o anterioritate narativă. Lucrul se va petrece cu şi mai mare uşurință dacă schema explicativă logică folosită pentru a expune obiectul studiului se va găsi într-un sistem dialectic, căci etalarea diacronică va fi însoțită de farmecul metamorfozei legăturilor bruşte, iar progresul se va transforma în suspense: dialectica este fireşte una dramatică. Dacă slaba cronologie are virtutea de a fi «fidelă» (dar în raport cu ce?) în schimb nu are acelaşi farmec.

Am putea, cu ajutorul acestei idei, să încercăm o primă ipoteză în legătură cu raportul cronologic şi dialectic din *Cuvintele*. Ordinea dialectică va avea prioritate absolută în construirea povestirii: şi toate *legăturile dialectice* vor trebui să fie prezentate ca nişte scheme ale *succesiunii istorice*. Dacă ordinea cronologică coincide întîmplător cu ordinea dialectică ea va fi respectată. Dacă nu se înțelege o s-o aranjăm. Dar dacă nu se înțelege chiar deloc cu cealaltă o vom încălca fără să ne pese şi fără a ne osteni să ne ascundem. Ordinea dialectică se foloseşte de dreptul celui mai puternic şi are cinismul lupului în fața mielului: mielul întotdeauna n-are dreptate. El poate de exemplu să tulbure apa în amonte de acolo de unde bea exact cum o întîmplare survenită la zece ani poate crea o reacție la şapte ani. Dacă nu el, atunci fratele lui. Nu contează. Este o dictatură a dialecticii şi cronologiei nu-i rămîne decît să se supună şi să se retragă pe nesimțite. Într-adevăr, toate evenimentele survenite între 1909 şi 1916 sînt tratate ca şi cum ar aparține unei vaste sincronii iar ordinea intrării lor în poveste depinde doar de *funcția* lor în mecanismul dialectic: paradoxul

este că povestirea se prezintă *în acelaşi timp* complet diacronică, în vreme ce el insistă cu scrupulozitate şi cinism asupra datărilor. Secvențele cronologice fireşti reluate în povestire sînt foarte puțin numeroase: ordinea uceniciei în ale cititului (faptul că nu ştia să citească, faptul că şi-o dorea, învățatul propriu-zis al cititului şi cititul), al scrisului literar, cîteva momente din perioada şcolară — căci lucrurile nu merg mai departe. Ordinea cronologică este în interiorul acestor secvențe şi nu se referă la raportul secvențelor între ele. În rest povestea prezintă cu insolență drept cronologice legăturile pur logice înconjurate de un haos de date. Exemplul cel mai izbitor este fireşte cel al trecerii de la prima parte la a doua:

Degeaba, nu mergea de loc..
Am fost salvat de bunicul :  m-a aruncat fără să vrea într-o nouă impostură care mi-a schimbat viața. (pag. 116).(pag. 108 ed. RAO)

Acest moment dramatic dă impresia că desparte un înainte de un după. Ori există un număr considerabil de evenimente şi de situații care s-

au petrecut între 1909 şi 1915; după, un eveniment din 1912. Dar cititorul nu se miră. Acest eveniment care modifică totul se situează înainte de ceea ce trebuie să modifice. El se află permanent în carte stimulat de formulele dramatice care sînt convingătoare pentru că fac plăcere: «Nu s-a întîmplat nimic. Dar treburile mele mergeau din ce în ce mai rău» (pag. 89), sau: «Era timpul. Aveam să descopăr faptul că visele mele sînt zadarnice» (pag. 120), sau: «Era prea frumos ca să dureze» (pag. 131) etc. Această dictatură a dialecticii plină de candoare cinică pe care se bazează povestitorul îi dă impresia cititorului că a descoperit modelul chiar la erou, ca şi cum într-o oarecare măsură adultul ar repeta la nivelul tehnicilor de narațiune vicleniile copilului, tot aşa cum repetă şi maimuțărelile în efectele stilului său:

Prin îmbufnarea mea continuam, ca un martir neănduplecat ce eram, o neînțelegere de care Sfîntul Spirit însuşi părea că se săturase.De ce nu i-aşi spune numele meu acestei răpitoare admiratoare? Vai, îmi spuneam vine prea tîrziu-Dar dacă totuşi mă accepta? –Ei bine sînt prea

sărac.-Prea sărac! Dar derpturile de autor? Nu puteam să reţin obiecţia: scrisesem la Fayard să împartă săracilor banii care îmi reveneau. Trebuia totuşi să închei: ei bine, mă stingeam în cămăruţa mea, părăsit de toţi, dar împăcat: îmi îndeplinisem misiunea.(pag.161)(Cuvintele, pag. 137,trad. Teodora Cristea, ed. RAO,1997)

Aceasta este povestirea extrem de «migăloasă» făcută de copil. De altfel aceasta este legea oricărei povestiri: sensul determină evenimentele şi nu invers. Toate povestirile sînt construite începînd cu sfîrşitul.[1]

[1]Vezi G. Genette, *Figuri II*, editura Seuil, 1969, pag. 97. Analizeze lui G. Genette asupra funcţiei şi motivaţiei amintesc de remarcile lui Valéry şi ale lui Sartre în privinţa imposturii tuturor relatărilor construite implicit pornind de la sfîrşitul lor (vezi Valéry, *Opere*, Biblioteca Pléiade, vol. II, 1960, pag. 776–777; Sartre, *Greaţa*, colecţia «Livre de Poche», 1961, pag. 60–63): chiar în *Cuvintele* naratorul stigmatizează iluzia retrospectivă pe care o practică biografii în «vieţile» oamenilor deveniţi

celebri şi aplicarea perversă pe care o face copilul în povestirile propriului său caz (pag. 168–173). Dar această ilustrare nu funcționează oare chiar şi în *Cuvintele*? Sartre răspunde la aceasta: «Odată recunoscută, această greşeală de optică nu mai deranjează: există mijloace de a fi corectată.» (pag. 169): oare aceasta nu este o prezentare a decalajului între viitorul imaginat şi viitorul aşa cum a fost el?

N-are rost să şicanăm fiecare amănunt: în final sensul va avea cîştig de cauză. Copilul preferă să moară necunoscut. Pentru adultul care scrie *Cuvintele* copilul trebuie să sfîrşească nebun. Dacă există o întîmplare neplăcută ea este îndepărtată. Toate soluțiile pe care le-ar putea găsi copilul adultul le îndepărtează. Dacă această comedie pe care o joacă iese prost trebuie să găsească altceva. Dar şi dacă iese bine e acelaşi lucru. Cînd nu este destul de frumos ca să dureze, cînd este prea frumos. În orice caz copilul trebuie să sfîrşească nebun, dar fericit: nevroza reuşită. În unele legături (de exemplu pag. 131–140) nu mai este cronologia încălcată, ci chiar sensul evenimentului. Atunci cînd

copilul găseşte o soluție fericită se decretează că e prea frumos ca să dureze. Trebuie deci găsit un eveniment care să strice fericirea şi care să ducă la faza următoare, respectiv la visarea asupra mitului scriitorului. Aceasta va fi invenția bunicului care acceptă vocația sa de scriitor. Această reuşită aparentă va fi tratată dialectic drept o catastrofă. Scriitor da. Dar mai degrabă conțopist! Scriitorul este jenat de subtilitatea acestor analize şi sfîrşeşte prin a înțelege că trebuie să ia în calcul un eveniment care de astă dată să fie la locul lui un rol pentru care nu este bine pregătit.
Sensul dictează, şi niciodată cronologia: chiar dacă deocamdată nu avem dovezi palpabile pentru a ilustra sensul pe care doreşte să-l obțină, le vom găsi doi ani înainte sau trei ani mai tîrziu, ele fiind semnalate de altfel cititorului: « Mi-au rămas două amintiri, puțin mai tîrzii, dar izbitoare» (pag. 91. Ceea ce contează este că sînt izbitoare). Pentru a trece de la expozeul asupra Scriitorului-Erou la cel al Scriitorului-Martir se construieşte un eveniment cu întîrziere, de fapt destul de asemănător cu cel freudian (cu singura diferență totuşi că

reactivarea amintirii este una conştientă): «Cu doi ani în urmă, pentru a mi trezi interesul pentru umanism, îmi expusese idei despre care nu mai vorbea deloc, de teamă să nu-mi încurajeze nebunia, dar care mi se întipăriseră în minte. Şi-au recăpătat pe tăcute virulența (…)» (pag. 150)(pag.130 RAO).

Această dictatură a sensului este etalată deci fără scrupule. Ne gîndim la dezinvoltura provocatoare cu care Sartre anunță la începutul biografiei sale despre Flaubert întrebîndu-se tocmai care ar trebui să fie *ordinea* de urmat: «Se intră într-un mort ca la moară». Şi în cazul copilului se întîmplă acelaşi lucru, doar că moara nu mai este un haos al spațiilor deschise în care orice traiectorie să fie permisă: este o ordine a unui angrenaj. E moara cea mare a dialecticii.

DENSITATEA POVESTIRII

Pînă aici am dat impresia că apăr ordinea cronologică, scoțînd în evidență diferitele «trucaje» de care se foloseşte Sartre. Trebuia să procedez astfel pentru a arăta că ordinea dialectică este atotputernică. Deşi n-am putea să-l acuzăm pe Sartre de trucaje decît dacă s-ar

ascunde — ori el tocmai că dă toate indiciile cronologice ce ar putea permite o percepție clară —, şi, ca şi cum ordinea cronologică ar fi un fel de etalon-de-aur al adevărului: ori ordinea cronologică nu e cu nimic mai adevărată decît etalonul metric de la muzeul de metrologie, neexistînd alte adevăruri decît axele coordonatelor în raport cu funcțiile ce sînt puncte de referință. Dar înainte de a face acest proces al cronologiei şi a-l demonstra ca fiind bine fondat şi stînd la baza tehnicii lui Sartre, ar vrea să subliniez eficacitatea sa.

Dictatura dialecticii, am încercat să arăt mai înainte, dă povestirii o structură dramatică, ea ținîndu-l pe cititor în suspense de la început pînă la sfîrşit: trebuie să recunoaştem că sînt rare autobiografiile care produc acest efect. Ele păcătuiesc toate prin excesul invers chiar cînd naratorul intervine în povestire pentru a o dramatiza: căci atunci el intervine din exterior ca un adevărat *deus ex machina*, în vreme ce aici ordinea înlănțuirii evenimentelor povestirii este suficientă pentru a crea acest efect. Şi reuşeşte foarte bine pentru că ritmul povestirii este foarte vioi şi nervos: fără timpi morți, fără monotonii:

accelerări fulgerătoare, răsturnări de situație care permanent reînnoiesc spațiul suspensului pe care se bazează cartea. Ritmul obişnuit al autobiografiilor seamănă mai degrabă cu cel al unui foileton romantic: atingerea vagă a viitorului şi premoniţiile sînt amortizate de plăcerea scrisului, dîndu-i textului imaginea unei durate apatice şi fluctuante ale unor îndepărtări cețoase. În *Cuvintele* din contră, ritmul este asemeni celui al unei piese de teatru, supunîndu-se imperativelor unei reprezentări scenice: desfăşurarea într-un timp limitat cu un maximum de claritate a tuturor etapelor unui proiect, de unde şi limpezimea dar şi contururile apăsate: nici îndepărtate nici vagi.
Nu numai că ele îl antrenează pe cititor, dar îl şi fascinează prin acea densitate şi tensiune, adică interzicîndu-i orice altă atitudine în afara adeziunii sau refuzului. Plenitudinea sensurilor face ca să nu fie lăsată nici o marjă, de exemplu, interpretării textului. 1) *Toate* elementele povestirii sînt explicit semnificative: în vreme ce adesea în povestirile autobiografice pertinența are tendința de a se destinde, iar povestirea pluteşte în jurul sensului explicit lăsînd o marjă

interpretării cititorului. Aici povestirea este ajustată din punct de vedere al sensului şi al întîmplărilor care sînt coextensive şi absolut indisociabile. 2) Toate aceste semnificații trimit la un sistem unic în cadrul căruia se leagă între ele: este imposibil să le fie luată funcția din acest sistem. Este imposibil de imaginat un alt sistem care să prezinte ansamblul elementelor semnificative: acesta este un lucru absolut remarcabil. Foarte adesea, în măsura în care autobiografii nu sînt capabili să-şi domine viața, ei sînt şi incapabili să *întărească* structura textului lor. Ei creează o incertitudine a sensului într-un sistem ambiguu şi dau frîu liber *jocului* interpretărilor posibile. Acesta este cazul lui Rousseau atunci cînd este confruntat cu contradicțiile interioare; şi al lui Gide atunci cînd construieşte cu o abilitate diabolică *Dacă sămînța nu moare*, folosind simultaneitatea unei duble problematici (cea a păcatului şi cea a firii); al lui Leiris care cochetează cu psihanaliza. Aici nu găsim nimic de acest gen, textul se prezintă ca un bloc compact, ca o totalitate de nezdruncinat. Chiar dacă am avut impresia că am descoperit o ruptură, ea este una care

aparţine logicii (nebuniei) sistemului şi care asigură funcționarea sa. Singura soluție care îi rămîne cititorului sceptic şi fireşte incapabil să propună o altă interpretare este să vadă în această perfecțiune şi în această omniprezență a dialecticii un comportament de autoapărare. Ipoteză pe care a avansat-o Claude Burgelin pentru a explica proliferarea totalizantă a *Idiotului familiei*[1]

[1]Claude Burgelin, «A citi *Idiotului familiei*?», *Littérature* nr. 6, mai 1972, pag. 115.

şi pe care am putea-o lansa pentru explicarea densității *Cuvintelor*. Toate punctele de vedere ale textului care ar putea duce la o reflecție psihanalitică sînt impecabil blocate fie prin inventarea unor complici psihanalişti fie prin mici prezentări preventive (nota de la pag. 48). [2]

[2]Pentru o punere la punct a atitudinii lui Sartre față de psihanaliză, vezi James Arnold şi Jean-Pierre Piriou, *Geneza şi critica unei autobiografii: «Cuvintele de Jean-Paul Sartre»*,

Arhivele Lettres Modernes, Editura Minard, 1973.

Darea unui asemenea diagnostic de «comportare de autoapărare» atunci cînd analizăm textul închis nu înseamnă căutarea unei protecții a unui text care nu este eventual declarat închis decît pentru că este deschis asupra unui adevăr ultim greu de suportat: şi anume că nevroza este *politică*?
De fapt această dictatură a sensului în povestire nu este deloc sufocantă. Citind doar analizele fără a citi *Cuvintele* ne-am putea imagina un text abstract şi sec sau în cel mai rău caz o poveste cu teză. Cine a citit *Cuvintele* ştie că nici vorbă de aşa ceva. Marele succes al cărții o dovedeşte: este o carte care poate fi citită fără a fi deloc familiarizat cu gîndirea lui Sartre: cel mult jenînd doar cîteva formulări din mijlocul părții a doua. În rest vom avea această impresie de deja «trăit» şi de «natural» pe care o urmăreşte orice autobiografie, adesea însă fără a reuşi s-o obțină. Deci nu există nici o parte a povestirii care să nu fie semnificant explicită reciproc, nu există practic nici o semnificație care să nu se explice

prin povestire (povestire care poate de altfel să fie condensată într-un cuvînt, o frază sau să se întindă la dimensiunile unei scene sau ale unei întîmplări) sau printr-o descriere, o mimică «fenomenologică»: sensul reiese din însăşi tehnica descrierii unei trăiri concrete în care fiecare gest, fiecare comportament este descris prin desenarea unor linii de forță, respectiv sensul *intenției* pe care o manifestă. Această tehnică foarte eficace a fost deja folosită de Sartre într-una dintre primele sale povestiri, *Copilăria unui şef*, care are nişte puncte comune cu *Cuvintele*: este parodia unei povestiri din copilărie, încercarea de analizare a unei nevroze, de mistificarea ironică a unui comportament de rea credință. [1]

[1]Există tentația de a suprapune aceste două povestiri, nu numai prin pricina numeroaselor elemente pe care Sartre le-a împrumutat din propria sa copilărie şi pe care le-a folosit în ficțiunea *Copilăria unui şef* ci şi pentru a arăta analogiile în sistemul descriptiv şi explicativ al originilor şi manifestărilor nevrozei. Dar din punctul de vedere care mă interesează aici

trebuie sesizate diferențele: într-o ficțiune scriitorul nu este deranjat de cronologie şi nimic nu-l împiedică să-şi construiască povestea pornind cît se poate de clasic de la o analiză, de unde şi dezvoltarea strict lineară şi foarte simplă a povestirii. Povestirea urmează ordinea unei întîmplări construite pornind de la ordinea unei analize. O viață reală nu poate fi atît de uşor tratată astfel.

De fapt descrierea «fenomenologică» sensibilizează (şi deci dă un aer comic) decalajului între aparența de comportament şi funcția sa reală. Cu cît descrierea este strînsă cu atît decalajul izbucneşte mai tare: foarte adesea se concentrează pe un cuvînt spiritual, unde ar fi total greşit să constatăm doar un simplu joc al unui stil în fațete. Impostura sau reaua credință sînt cele vizate şi atinse din plin.[2]

[2]Densitatea este obținută printr-o lucrătură foarte strînsă a *scriiturii*: aluzii culturale, pastişe, jocuri pe stilul indirect liber, amestecuri subtil violente de stil hiperliterar şi de vulgarități orale. Vezi în

privința acestor probleme studiul lui Jacques Lacarme deja citat.
Acest stil ironic se estompează fatalmente atunci cînd Sartre povesteşte verbal viața sa în loc s-o scrie, de exemplu în interviurile sale (cf. povestirea adolescenței sale pe care o relatează la cererea lui Francis Jeanson în cartea *Sartre în viața sa*, editura Seuil, 1974). Chiar el a dat explicații îndelungi în privința acestui decalaj şi acestei inegalități stilistice dintre *scris* şi *oral* în interviul său din *Le Nouvel Observateur*, din 23 iunie 1975.

Există deci o fuziune a povestirii cu dialectica, atît la nivelul frazei sau al paragrafului, datorită stilului «fenomenologic» care degajă intenționalitatea cît şi la nivelul global al cărții, grație legăturii dialectice a tuturor intențiilor astfel scoase la iveală. Sartre deci a evitat primejdia trecerii de la povestire la teză: dar în acelaşi timp a găsit o soluție elegantă la ideea dificultăților clasice pe care le întîmpină toate povestirile din copilărie. În măsura în care în afară de cîteva momente traumatizante şi cîteva repere istorice memoria copilăriei noastre nu se

prezintă de la sine sub forma unei poveşti autobiografia ar trebui în majoritatea cazurilor să pună ordine, să regrupeze amintirile pe *teme*: viața şcolară, viața familială; jocul; problema morții; problema originii; descoperirea naturii; gustul spectacolelor etc. Sînt destul de uşor de regrupat aceste amintiri: dar mult mai greu de legat aceste grupări astfel obținute şi de evitat juxtapunerea disparată. În general soluția este o eşalonare a începuturilor subiectelor tematice într-un raport cronologic; sau prin transpuneri pur retorice care nu înşeală pe nimeni. Mult prea des ordinea tematică nu este decît un paravan pudic al dificultăților întîlnite în ordonarea vieții proprii. Sartre a reuşit să folosească aceste desfăşurări tematice aproape prea simple în sine, plasîndu-le în interiorul unei ordini dialectice riguroase. Cititorii autobiografiilor tradiționale nu au fost derutați atunci cînd au citit *Cuvintele*, căci au regăsit toate ariile importante clasice ale amintirilor din copilărie: primele mele cărți, amintirile de şcoală primară, contactele cu moartea, descoperirea cinematografului etc., pînă la amintirile clasice cum ar fi intrarea în liceu, portretele colegilor buni… Dar n-au avut

grijă suficient să acorde atenția necesară faptului că aceste cupluri erau «agenți dubli», neavînd inocența şi relativa neînsemnătate pe care o au în autobiografiile obişnuite. Aceasta este marea reuşită a *Cuvintelor* de altfel, faptul că Sartre a ştiut să împace tehnicile cele mai tradiționale ale genului, respectiv amintirile din copilărie, cu o construcție dialectică riguroasă. Am vorbit despre trucaj tocmai pentru acele locuri în care *sudura* rămîne vizibilă. Dar esențialul, cartea, este construită ca o capcană din cauza celor două lecturi simultan posibile: aparența cronologică şi tematică, realitatea dialectică. Rămîne de văzut cine cade în capcană: Sartre recuperat de cititorii burghezi sau cei înghițiți fără voie de maşinăria dialectică. Neînțelegerea rămîne totală. *Cuvintele* nu vor putea fără îndoială să aibă forța corozivă pe care a vrut să le dea Sartre decît atunci cînd va apărea un al doilea volum care să clarifice ultima parte a povestirii în care densitatea excesivă şi rapiditatea ar putea apărea cititorului mediu ca un adevărat vîrtej încă neclar şi care permite evitarea unei concluzionări.

NOUA VIZIUNE A TIMPULUI

Privilegiind sensurile în detrimentul cronologiei, Sartre oare era indiferent în raport cu temporalitatea? Nicidecum. Trebuie să depăşim acum însă contradicția obişnuită şi naivă pe care m-am bizuit de la începutul acestei analize. Prea mulți autobiografi socotesc cronologia drept baza temporalității, cînd de fapt nu este decît un aspect al ei. Considerarea acestui aspect drept esențial, privilegierea «cadrului social al memoriei» înseamnă alegerea în realitate a unei anumite concepții a omului. Tehnicile obişnuite ale povestirii cronologice nu sînt «neutre» pur şi simplu, conforme cu ceva care ar putea fi în «firea» lucrurilor. Ele se bazează pe două postulate pe care Sartre le-a repus în discuție în fenomenologia temporalității: existența unui trecut în sine şi identitatea raportului de succesiune cu cel de cauzalitate.
În analiza care urmează evident studiez punctele de vedere ale lui Sartre în privința timpului aşa cum apare el în autobiografie atunci cînd este vorba de un subiect care presupune trecutul său. Aceasta este o problemă complet diferită decît cea a timpului din roman. Teoriile lui Sartre asupra romanului concentrat pe prezent şi pe o

libertate în curs de a se obține şi care nu va cunoaşte viitorul — reflecțiile sale care corespund căutărilor tehnice din *Greața* şi *Drumurile libertății* îşi pierd orice pertinență de îndată ce se schimbă percepția timpului. Tocmai pentru că nu a înțeles asta Simone de Beauvoir a avut atîtea probleme în încercarea sa autobiografică.
Totul se petrece în mare ca şi cum povestirea lui Sartre ar avea două «regimuri»: cel al *ficțiunii* axat asupra prezentului[1]

[1]E drept, cu excepția *Copilăriei unui şef*.

(de la *Greața* pînă la întreruperea *Drumurilor libertății*) şi cel al *Biografiei* axat pe trecut (de la portretul lui Baudelaire pînă la ansamblul lui Flaubert care de altfel va rămîne fără îndoială neterminat); în măsura în care tehnica trimite la metafizică ne putem întreba dacă abandonarea romanelor şi proliferarea biografiilor începînd cu 1947 nu este consecința unei întîrzieri, a unei treziri la o conştiință politică şi nu reflectează trecerea la fenomenologia existențială din *Ființa şi neantul* şi intenția antropologică mult mai

ambițioasă din *Critica rațiunii dialectice*. Aceasta nu este decît o ipoteză. Tot atît de adevărat este că de la *Ființa şi neantul* Sartre prezintă o concepție a temporalității care pune sub semnul întrebării povestirea cronologică obişnuită:
1. Existența trecutului în sine, presupus de atîtea teorii ale memoriei şi ale timpului şi condamnat ca o absurditate.[1]

[1]*Ființa şi neantul*, editura Gallimard, 1943, pag. 150. Pentru perspectiva autobiografică vezi secvența asupra «Trecutului meu» (pag. 577–585) în care Sartre arată cum ne petrecem timpul redefinind sensul şi ordinea trecutului nostru în lumina intenției noastre actuale: «Această decizie care presupune valoarea, ordinea şi natura trecutului nostru este de altfel pur şi simplu *alegerea istorică* în general» (pag. 581).

Presupunerea unui trecut în sine înseamnă o ruptură față de prezent şi pericolul de a nu mai putea niciodată explica felul în care reuşim să percepem acest trecut. Nu există trecut decît prin prezentul *meu* actual. Analizele lui Sartre făcute

într-un moment în care fără nici o îndoială nici nu se gîndea la vreo autobiografie[2]

[2]Dar se gîndea deja la problema biografiei. Vezi în această privință studiul lui Victor Brombert, «Sartre şi biografia imposibilă», *CAIEF* nr. 19, 1967, pag. 155–166.

descriu situația firească a oricărui autobiograf, ca de altfel a oricărui muritor. Într-o oarecare manieră asta înseamnă condamnarea folosirii povestirii biografice tradiționale şi refuzul viziunii istoricizante a vieții: nu că ar trebui refuzate total, căci la urma urmelor cadrul social al memoriei face *şi* el parte din relația mea cu trecutul: dar este departe de a fi termenul absolut la care să se raporteze. Această idee loveşte puternic în iluzia comună, iluzie care este fără îndoială necesară de altfel în căutarea autobiografică similară în timp necesarelor iluzii ale perceperii spațiului. Acest lucru se vede clar în autobiografie: fiecare îşi imaginează că ființa în sine a trecutului este obiectul povestirii sale (de unde şi grija pentru exactitudine, căutarea întretăierilor, construirea unei istorii

cronologice) şi percepe relaţia sa actuală cu acest trecut ca un obstacol (lapsusuri, confuzii, deformări etc.), ca un factor negativ şi limitativ. Această iluzie (pentru că nu există trecut decît în această relaţie) se regăseşte peste tot: aş trimite la exemplul extrem de naiv al lui André Maurois în *Aspecte ale biografiei*. Am fi şi mai miraţi să vedem că în ciuda culturii existenţialiste şi a cunoaşterii biografiei lui Sartre pe care o ştia încă din 1954 Simone de Beauvoir a construit întreaga sa autobiografie pe această idee naivă a trecutului-în-sine. Acest lucru se vede la fel de bine în tehnicile pe care le foloseşte, cît şi în reflecţiile pe care le face asupra problematicii de gen, chiar şi atunci cînd le formulează într-un vocabular aparent existenţialist. Atunci cînd critică povestirea cronologică, de exemplu, continuînd s-o folosească, nu o face pentru că ar trăda fiinţa-în-sine a trecutului, ci fiinţa sa în sine: ea îşi imaginează vizibil trecutul ca o succesiune de prezente, fiecare avînd fiinţa sa în sine (adică un trecut şi un viitor în interiorul fiecărui prezent): din punct de vedere existenţialist are dreptate să creadă că fiecare prezent *este* astfel *cînd este prezent* (de aceea ar

trebui mai degrabă să practice în mod deschis jurnalul intim în loc să încerce să-l deghizeze în autobiografie), dar greşeşte cînd crede că trecutul este format de o sumă de prezente în sine care ar trebui reconstituite unul cîte unul şi aliniate într-o ordine cronologică. Şi totuşi asta *doreşte* să facă şi de asta se plînge că nu poate s-o facă:

pagina 9–10, 236 cartea noastră.

1

[1]Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, ed. Gallimard, 1972, pag. 9–10.

Citind această constatare a eşecului foarte lucid de altfel în privința motivelor aparente ale eşecului, dar orb în privința cauzei profunde (dorința trecutului-în-sine), ne dăm seama cît de justificată este *a contrario*, cercetarea sintetică şi dialectică a lui Sartre. Eşecul lui Simone de Beauvoir era pe acest plan previzibil încă de la începutul *Amintirilor unei fete cuminți*. Un

studiu comparativ al tehnicii povestirii din primul capitol al *Amintirilor* şi din *Cuvintele* arată două lucruri: *aparent* Simone de Beauvoir dă impresia că foloseşte o dialectică similară celei a lui Sartre în aşa fel încît dă senzația că textul său este o copie, deşi a fost publicat înaintea *Cuvintelor* dar scris după ce Sartre a redactat prima versiune; dar *în realitate* de îndată ce analizăm ordinea povestirii ne dăm seama că lucrurile nu stau aşa. În *Cuvintele* dialectica se deghizează în cronologie. În *Amintirile* cronologia este aceea care încearcă să se dea drept dialectică. Sartre urmează fără ruşine ordinea sensului: înlănțuirile sale logice sînt deghizate în succesiuni cronologice; Simone de Beauvoir îşi deghizează în dialectică suita foarte cuminte cronologică a povestirii şi încearcă să ne facă să credem că ar fi vorba de nişte legături de sens atunci cînd sînt unele obținute printr-o juxtapunere tematică.
Dar vom spune, în spatele oricărei existențe există un trecut în sine. Oare asta nu înseamnă constatarea posibilității propriu-zise de scriere a unei autobiografii? Oare nu cumva nu foloseşte la nimic exactitatea, fidelitatea absolută, atunci

cînd se face o reconstrucție a trecutului așa cum a fost el? Sub pretext că trecutul nu este decît o dimensiune a prezentului *meu* actual, pot oare să povestesc orice? — bineînțeles că *nu*. Dar nu trebuie să confundăm exigența exactitudinii care în realitate este un principiu necesar, dar *negativ* (*să nu* uităm, *să nu* deformăm etc.) şi *relativ* (pentru că trimite la imaginea trecutului în sine așa cum există ea în interiorul ființei-pentru-mine a trecutului), cu exigența semnificației care este principiul pozitiv şi primordial al cercetării autobiografice, pozitiv pentru că el este cel care generează structura textului şi primordial pentru că are ca funcție restituirea ființei-pentru-mine a trecutului. Ca să existe o autobiografie trebuie ca aceste două exigențe să fie respectate: dar mai trebuie şi să fie ierarhizate. Asta se întîmplă în *Cuvintele*; toate episoadele menționate sînt, pe cît posibil, datate şi localizate, iar Sartre s-a supus cu scrupulozitate istoricității; el a încercat de asemenea să-şi imagineze cît mai clar cu putință cum era *atunci*. Dar el nu crede pentru nimic în lume că aceste eforturi ajută la spusul adevărului în privința «trecutului-în-sine»: şi mai ales nu trebuie să se confunde una cu alta.

2.Orice povestire care respectă ordinea cronologică presupune o anumită concepție a cauzalității, mediocră şi mecanicistă şi se bizuie pe iluzia lui *post hoc, ergo propter hoc*: formulă care ar funcționa mai degrabă în cazul unui sistem mecanicist linear izolat, dar care nu mai are nici o valoare de îndată ce sistemul devine complex, dependent şi nu mai are mecanică. Temporalitatea umană nu funcționează aşa: ca mărturie stau de altfel şi toate cedările pe care le fac autobiografiile în plan cronologic. Chiar dacă am vrea, ca Simone de Beauvoir să găsim ființa în sine a trecutului, acest lucru nu se poate obține adunînd temporalitatea interioară a fiecărui moment într-o ordine lineară. Se presupune că în interiorul relației mele cu trecutul aş vrea să vizez trecutul-în-sine şi că n-aş putea reuşi asta decît prin acumulare: numai o viziune globală, sintetică, poate înțelege temporalitatea. Nu este vorba de reprezentarea multitudinii momentelor şi împărțirea spațiului vieții precum Zenon din Eleea, ci de a dovedi mişcarea în mers producînd legea conform căreia este generată mişcarea. Autobiografia pentru Sartre nu este «povestea trecutului meu»,

ci «povestea viitorului meu», adică reconstruirea *intenției*.
Noțiunea de intenție la Sartre percepe temporalitatea în unitatea sa profundă, în legea sa. Ea este elaborată pe plan teoretic în *Ființa şi neantul* şi reluată în *Probleme de metodă*. Noțiunea de intenție a fost utilizată de Sartre în mod constant atît în relațiile directe cu ceilalți[1]

[1]«Sartre încerca din contră să mă situeze în propriul său sistem şi mă înțelegea în lumina valorilor mele, a intențiilor mele», Simone de Beauvoir, *Amintirile unei fete cuminți*, 1958, colecția «Livre de Poche», 1966, pag. 483.

cît şi în biografiile sale. Omul nu este un sistem cauzal, el este o libertate. Aflat într-o anumită situație, el nu o suportă, ci inventează o ieşire în interiorul cîmpului de posibilități. Această invenție a viitorului nu se situează *în* cadrul timpului: ea este cea care constituie timpul. Toate comportamentele inventate astfel de libertate dau dovadă de o intenție fundamentală şi *unică* elaborată de-a lungul copilăriei şi care a devenit un element permanent şi atemporal al

istoriei persoanei, «o viață este o copilărie pusă în tot felul de situații.[2]»

[2]*Idiotul familiei*, editura Gallimard, pag. 56.

Scrierea unei biografii înseamnă deci încercarea de a identifica mai întîi intenția şi de a-i găsi originea. De justețea acestui prim demers depind toată credibilitatea şi interesul povestirii autobiografice sau biografice. Scăpat de cîteva comportamente socotite fundamentale, intenția serveşte apoi de ipoteză pentru perceperea tuturor comportamentelor. Această metodă inductivă şi sintetică poate să pară îndrăzneață sau himerică: îndrăzneață în sensul că o greşeală de început se înmulțeşte şi sfîrşeşte prin a strica întreg ansamblul (de exemplu, dacă Flaubert ar fi învățat să citească în mod normal?); himerică în sensul că putem discerne însăşi iluzia retrospectivă: rezultatul unic putînd să dea impresia că şi cauza este unică; şi tulburătoare totodată pentru că libertatea nu pare a fi decît un alt chip al necesității[3]

[3]Povestirea retrospectivă transformă fatalmente necesitate traiectoria pe care a ales-o libertatea: nicăieri nu apar alte posibilități care să nu fi fost deja eliminate: libertatea nu este o alegere, ci o invenție. Singura soluție imaginată ni se pare de neimaginat. De asemenea visarea asupra posibilului nu duce la alte reacții posibile în raport cu situația, ci la alte situații posibile. Visarea nu se axează pe libertate, ci pe întîmplare. Astfel în *Cuvintele*, pag. 76, visarea asupra unui tată de la care ar fi putut moşteni ceva, «Dacă mi-ar fi lăsat ceva, copilăria mea ar fi fost alta; n-aş fi scris pentru că aş fi fost un altul», sau pag. 134, asupra bunicului care încurajează geniul. «Dacă Charles ar fi strigat de la distanță, deschizînd brațele: «Iată-l pe noul Hugo, iată un  Shakespeare în faşă!»(pag.119,RAO), aş fi fost astăzi desenator tehnic sau profesor de literatură.» Orice visare asupra hazardului face să apară *a contrario*, caracterul necesar al alegerii făcute de libertate. Cf. de exemplu procedeul folosit de Simone de Beauvoir în *Tout compte fait*, între pag. 11 şi 40.

Dar nu există «iluzie retrospectivă» decît în ochii celui care trăieşte iluzia cronologică: e de fapt o iluzie împotriva altei iluzii. Şi nu se ajunge decît la un fatalism şocant atîta vreme cît nu sesizăm că în cazul lui Sartre libertatea nu este o plăcere arbitrară, ci maniera în care omul colaborează la dialectica istoriei, la realizarea ei. Intenția percepută ca unică direcție a comportamentelor cele mai caracteristice ale individului, ea este deci o ipoteză de lectură a poveştii per total. Faptele, evenimentele, sentimentele şi comportamentele sînt atunci percepute nu ca nişte elemente de organizare cronologică în reconstruirea poveştii, ci ca nişte *semne* de descifrat pentru reconstruirea intenției care nu aparține la propriu nici unui moment şi care le înglobează pe toate.
Faptul că intenția nu aparține la propriu nici un moment nu înseamnă că nu există o poveste — fie şi numai pentru că se desfăşoară într-o anumită situație, şi tot există una. Temporalitatea sa nu poate fi percepută în mod cronologic. N-ar mai rămîne decît o urmă de fapte indescifrabile. Structura povestirii în *Cuvintele* ne dă deci impresia că n-ar fi *succesive* (în ciuda amăgirilor

din prezentare), ci *cumulativă*: nu numai pentru că trebuie ținut cont de un fel de memorie a textului, ceea ce este valabil la orice povestire (o povestire este ceva care se transformă într-o amintire; de la pagina zece cititorul a devenit cineva care crede că-şi aminteşte); ci pentru că ordinea dialectică adoptată face ca nimic din ceea ce s-a întîmplat la nivel fundamental să nu fi fost abolit, iar forțele motrice (libertatea şi angoasa, adică teama pe care libertatea o are de ea însăşi) şi mecanismele puse în mişcare (fuga într-o mimare a unei necesități) continuă să se reproducă la nesfîrşit la toate nivelele de construcție.[1]

[1]«Viața se desfăşoară în spirală; ea trece mereu prin aceleaşi puncte, dar la nivele diferite de integrare şi complexitate» (*Probleme de metodă*, 1960, colecția «Idées», 1967, pag. 149).

Angoasa este mereu prezentă şi va fi aceeaşi: orice poveste în orice moment nu face decît să se repete, decît să moduleze intenția fundamentală, oferindu-i desigur noi rezolvări şi noi metamorfoze deschizînd diverse cîmpuri de

posibilități, dar fără a schimba nimic în raport cu punctul de plecare al problemei pe care şi l-a propus libertatea. De unde şi o relativă indiferență de ordin anecdotic în privința succesiunii diferitelor evenimente pe care le *manifestă* problemele şi soluțiile provizorii în cadrul aceleiaşi sincronii, adică a unei perioade îndelungate în care se poate considera *grosso modo* că intenția fundamentală apare sub o imagine constantă. În acel moment nu mai există decît ireversibil sau mai degrabă ireductibil decît libertate şi angoasă. Ele reapar la nesfîrşit pretutindeni, ceea ce dă de altfel textului aspectul unei tragedii dominată de fatalitate; în rest totul fiind reversibil şi precar, se circulă liber înainte şi înapoi, chiar dacă dintr-o comoditate a exprimării nu se foloseşte un vocabular al succesiunii ireversibile şi cauzale. Problema principală în povestirea unei intenții este deci determinarea zonelor largi care pot fi tratate ca nişte sincronii şi legătura lor cu rupturile fundamentale care pe de o parte limitează zonele şi pe de altă parte generează *toate* comportamentele care apar. Pentru a fi *fundamentală* intenția nu este neapărat

«cronologic» *prima*: din contră. Cel mai adesea va fi caracterizată printr-un *centralist*, reprezentat ca o mişcare de răsturnare în care trecutul generează viitorul, ocupînd în poveste întotdeauna un loc doi, locul inițial şi «anterior» neputînd fi acordat decît situației în fața căreia se pune ideea de libertate. Problema este fireşte de a şti dacă ceea ce apare în analiza dialectică drept o ruptură, drept o răsturnare şi o reacție se prezintă şi în *poveste* drept un eveniment dramatic resimțit ca ireversibil (eveniment al cărui model este convertirea, dragostea fulgerătoare, traumatismul) sau dacă nu este el însuşi falsificat, dizolvat, elaborat progresiv de-a lungul unei perioade mai mult sau mai puțin lungi care ar putea din nou fi tratată sincronic. Constatăm că se repetă la nivelul apariției istorice a intenției aceeaşi problemă ca şi la nivelul dezvoltării sale. Sartre a explicat foarte clar la începutul din *Sfîntul Genet* că această problemă nu are în realitate nici o importanță la nivelul poveştii pentru că nu schimbă cu nimic natura sau existența intenției; la nivelul povestirii evident că este mai practic (adică pentru efect, mai propice pentru dramaturgie şi

pentru sens, mai fidel dialecticii) să *prezinte* printr-un eveniment unic şi central.[1]

[1] *Sfîntul Genet, actor şi martir,* editura Gallimard, 1952, pag. 9.

Deja se vede dubla tratare pe care o aplică povestirea dialectică datelor cronologice: *etalarea* sub o formă de succesiune logică (în care legăturile dialectice sînt exprimate prin termeni de înlănțuire dramatică), elemente luate indiferent de ordine dintr-o lungă perioadă cronologică, tratată sincronic şi aceasta pentru descrierea *comportamentelor*; *concentrarea* într-un eveniment unic a tuturor evenimentelor care marchează punctele de legătură (trezirea la conştiință, alegerea). Este deci o *redistribuire* generală care ține cont de cronologie în ambele feluri: pe planul amăgirii împrumutîndu-i limbajul său; pe planul realității la un nivel foarte global dîndu-şi seama de sensul fundamental şi de ordinea desfăşurării vieții, bazîndu-se serios pe întreruperile care se dovedesc a fi simultane cu evenimentele

cronologice importante şi cu legăturile dialectice de la nivelul analizei: coincidențe rare de altfel. Întreaga povestire biografică porneşte deci în general de la o celulă inițială destul de simplă, de la o trăsătură schematică prin care se rezumă intenția. G. Genette presupune că povestirile, ca şi *Odiseea* sau *În căutarea timpului pierdut* sînt propagarea monstruoasă a unei fraze inițiale care ar fi «Ulise se întoarce în Itaca» sau «Marcel devine scriitor».[1]

[1]Gérard Genette, *Figuri III*, ed. Seuil, 1972, pag. 75.

Fără îndoială că este întru totul adevărat. Exemplele lui G. Genette sînt picante pentru că tocmai această monstruozitate a propagării ascunde adevăratul germen. Biografia lui Sartre este fascinantă în sens invers, adică pentru faptul că şi în cele mai monstruoase extinderi ale sale (*Idiotul familiei*), germenele rămîne vizibil. Pentru *Cuvintele* germenele este însă în varianta sa cea mai simplă, varianta germenului autobiografic clasic. Orice autobiografie este prelungirea frazei: «Am devenit eu însumi», pe

cînd aici se transformă în «M-am *făcut* eu însumi», ceea ce ar trebui precizat, împlinit. Şi atunci s-ar aplica mica schemă pseudo-biblică pe care am propus-o mai înainte prin schițele sau crochiurile lui Sartre pe care şi le face singur în *Cuvintele* sau în interviurile care rezumă această carte a lui.[2]

[2]Cf. *Cuvintele*, pag. 208–209; *Situations IX*, ed. Gallimard, 1972, pag. 32–33.

Tot aşa cum opera lui Proust constă în întregime în expansiunea aceluiaşi text, şi opera narativă a lui Sartre ar putea părea o dezvoltare a unei aceleiaşi structuri biografice. Într-adevăr la sfîrşitul acestei cercetări în privința povestirii din *Cuvintele* se confirmă faptul că schimbarea adusă de Sartre în structura tradițională a autobiografiei nu este altceva decît o consecință şi un aspect al revoluției aduse la nivel de povestiri biografice în general şi de care dă dovadă în aplicarea fenomenologică a unei noi antropologii la nivelul individului. Continuarea acestei anchete ar însemna deci extinderea la toate povestirile biografice scrise de Sartre

tocmai a studiului făcut în legătură cu *Cuvintele*. Se pare că în categorisirea acestor povestiri nu e neapărat pertinentă contrapunerea autobiografie/biografie, în ciuda tuturor problemelor pe care le presupune folosirea persoanei întîi. Biografiile lui Sartre s-ar împărți mai degrabă în două grupe, în funcție de natura relației naratorului cu eroul şi cu informația reală pe care o are asupra poveştii. Într-o primă grupă s-ar situa de exemplu schițele biografice pentru Nizan şi Merleau-Ponty şi *Cuvintele*, texte care se aseamănă prin densitatea lor şi prin caracterul incisiv şi concret: povestiri fenomenologice ale intenției fundamentale a trei persoane pe care autorul le-a frecventat îndelung şi pe care le-a înțeles mai întîi în mod direct. Într-o a doua grupă în ordine cronologică, dar şi în ordinea crescîndă a amploarei analizei, ar fi *Baudelaire*, *Sfîntul Genet* şi *Idiotul familiei*. În aceste trei cazuri omul a fost cunoscut mai întîi (pentru Genet) şi doar (pentru Baudelaire şi Flaubert) prin intermediul operelor lor, în vreme ce realitatea trăită (în special prima copilărie) îi scapă în mare parte biografului. Cu cît lipsesc mai multe informații, cu atît analiza se dezvoltă

şi proliferează în propagări monstruoase: cu cît se ştiu mai puține cu atît trebuie evaluate, deduse şi înlocuite prin unicitatea universală, cu atît plăcerea e mai mare. De unde şi aspectul foarte diferit al acestor biografii în care sensul nu mai este «adaptat» povestirii, ci pluteşte în jurul său. Între aceste două grupe o comparație privilegiată este cea dintre *Sfîntul Genet* şi *Cuvintele*, pentru că ordinea dialectică, aceea care le structurează este similară şi pentru că amîndouă au din punct de vedere istoric cea mai mare veridicitate (*Sfîntul Genet* este mult mai credibil decît *Baudelaire* sau Flaubert poate pur şi simplu pentru că Sartre l-a cunoscut pe Genet şi i-a fost contemporan). Ordinea dialectică de expunere a intenției este într-o oarecare măsură imanentă povestirii din *Cuvintele*; în *Sfîntul Genet* sînt doar frînturi elemente ale povestirii ce se strecoară, fiind folosite, integrate într-un text deschis filozofic; Genet sau Gustave în *Idiotul familiei* joacă adesea rolul prietenului Pierre, care îşi oferea cu amabilitate concursul fictiv în cadrul analizelor lui Sartre în *Imaginarul* sau *Ființa şi neantul*: unicitatea universală redevine atunci foarte repede o universalitate unic

universală. În vreme ce situația autobiografică sau amico-biografică dă unicității universale această singularitate care lasă impresia de autenticitate. Între cele două serii de biografii există aceeaşi diferență ca între nişte foarte elaborate lucrări de laborator executate *in vitro* în condiții fictive (enorme maşinării construite pe îndelete, fără vreo constrîngere sau îngrădiri de vreun fel, aşa cum se întîmplă într-o situație reală), şi o muncă similară executată *in vitro* pe plan real: actul biografic îl angajează pe cel care scrie (chiar dacă Nizan şi Merleau-Ponty au murit, relația lor cu Sartre este încă vie; iar Sartre are încă toată viața *înainte*), totalul nu îşi mai poate permite să excludă o parte dintre elementele adunate: fapte, acte, comportamente, intenții, totul există şi nu poate fi totalizat decît într-o povestire.

Inventarea povestirii dialectice din *Cuvintele* este deci un eveniment de două ori important. În perspectiva evoluției *genului* autobiografic, constituie una din rarele reînnoiri de tehnică şi de viziune pe care le-am întîlnit de mult timp încoace. Pentru opera lui Sartre *Cuvintele* sînt lucrarea cea mai «totalizatoare» pe care a scris-o

vreodată. Evident că pentru a emite o asemenea judecată trebuie să ne plasăm într-o perspectivă de dincolo de mormînt şi de posteritate de acum înainte străine acestor intenții. Dacă n-ar scrie pentru posteritate, oare ar putea împiedica în vreun fel *lectura* operei sale care să presupună şi o distorsionare previzibilă? Dacă putem spune că într-adevăr *Cuvintele* sînt opera cea mai *totalizatoare*, acest lucru este posibil pentru că se bazează *pe o singură formă*, într-o sinteză perfectă, cele două modalități ale discursului filozofic şi ale narațiunii fuzionînd de nenumărate ori chiar şi sub formă de schiță, fie în ficțiune ca în *Greața* fie în *Vîrsta judecății*, în descrierile fenomenologice, în structurile dramatice sau în încercările biografice, toate aceste tentative admirabile în felul lor nu duc însă decît la un echilibru încă neatins total sau în care legătura se vede. Lui Sartre i se întîmplă fără îndoială acelaşi lucru ca şi lui Rousseau. Pentru contemporanii săi Rousseau a fost autorul *Discursurilor*, *Noii Heloize* şi a lui *Émile*, texte care astăzi chiar dacă nu sînt ilizibile (deşi dacă ceva vreme au redevenit lizibile) în orice caz sînt foarte puțin citite. El este pentru noi înainte

de toate autorul şi modelul *Confesiunilor*. Sartre a fost pentru contemporanii săi autorul *Greței*, a *Ființei şi neantului* şi a *Sfîntului Genet*, a unei opere dramatice fascinante. Pentru posteritate el riscă să devină înainte de toate autorul *Cuvintelor*. În 1964 *Cuvintele* erau mai degrabă o operă de luptă, un pamflet, nu numai o autobiografie. Deschiderea lor spre o povestire ulterioară, ca şi evoluția politică actuală a lui Sartre le face să-şi păstreze întreaga virulență. Dar este fără îndoială că destinul lor este să fie o carte categoric postumă pentru că este singura care a reuşit chiar prin *forma* sa să totalizeze o viață.

Bibliografie

Această bibliografie se referă la problemele generale ale autobiografiei. Ea nu menționează decît în mod excepțional studii asupra unui anumit autor sau al unui anumit text. Conform principiilor prezentate mai înainte în «Autobiografie şi istorie literară», zone pe care o cuprinde e cît se poate de largă:

— studii asupra autobiografiei, dar şi asupra genurilor apropiate (memorii, jurnal intim, povestirea viselor, romanul personal, biografia);
— studii referitoare la zona franceză şi alte diferite zone străine;
— studii de metode utile pentru explorarea genului (poetică, istorie literară, psihologie şi psihanaliză).

Pentru a facilita consultarea acestei liste, există şi un index situat la sfîrşitul fiecărei bibliografii.


(1) Aichinger (Ingrid), «Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk», *Österreich in Geschichte und Literatur*, Wien, XIV, 1970, p. 418–434.
(2) Alexandrian (Sarane), *Suprarealismul şi visul*, ed. Gallimard, 1974, 505 p.
(3) «Analiza structurală a povestirii», *Communications*, nr. 8, 1966.
(4) André (Louis) şi Bourgeois (Émile), *Sursele istoriei Franței, secolul al XVII-lea (1600–1715)*, vol. II, «Memorii şi scrisori», ed. A. Picard, 1913, 411 p.

(5) André (Louis), *Sursele istoriei Franței, secolul al XVII-lea, (1600–1715)*, vol. VI, «Istoria maritimă şi colonială», «Istoria religioasă», ed. A. Picard, 1932, 462 p.
(6) Anzieu (Didier), *Autoanaliza lui Freud şi descoperirea psihanalizei*, ediție nouă, PUF, 1975, 2 vol., 472 şi 400 p.
(7) Ariès (Philippe), *Copilul şi viața de familie în vechiul regim*, ediție nouă, ed. Seuil, 1973, 503 p.
(8) «Autobiografia», în *Enciclopedia ştiințelor, literelor şi artelor*, 1949, vol. V, p. 539–540 (zona italiană).
(9) «Autobiografia», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(10) «Autobiografia», în *Enciclopedia Britanică*, vol. II, 1969, p. 854–856.
(11)(Autobiografia), *Gen*, VI, nr. 1 şi 2, martie şi iunie 1973 (două numere consacrate autobiografiei sub coordonarea lui Christie Vance).
(12) Axthelm (Peter M.), *Romanul confesional modern*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1967, 189 p.

(13) Balibar (Étienne) şi Macherey (Pierre), «Despre literatură ca formă ideologică. Cîteva ipoteze marxiste», *Littérature*, nr. 13, 1974, p. 29–48.
(14) Balibar (Renée), *Francezii fictivi*, ed. Hachette, 1974, 295 p. (p. 169–190).
(15) Barthes (Roland), «Introducere în analiza structurală a povestirilor», *Communications*, nr. 8, 1966.
(16) Benveniste (Émile), *Probleme de lingvistică generală*, ed, Gallimard, 1966, 356 p., (capitolul V, «Omul în limbaj»).
(17) Benveniste (Émile), «Aparatul formal al exprimării», în *Probleme de lingvistică generală*, vol. II, ed. Gallimard, 1974, p. 79–88.
(18) Beyer-Fröhlich (M.), *Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse*, Leipzig, P. Reclam jun., 1930, 276 p.
(19) Blanchot (Maurice), «A visa, a scrie», în *Prietenia*, ed. Gallimard, 1971, p. 162–170.
(20) Blin (Georges), *Stendhal şi problemele romanului*, ed. J. Corti, 1954, 340 p.
(21) Blin (Georges), *Stendhal şi problemele personalității*, ed. J. Corti, 1958, II–596 p.

(22) Bode (Ingrid), *Die Autobiographien yur deutschen Literatur, Kunst und Musik, 1900–1965, Bibliographie und Nachweise der Persönlichen begegnungen und Charakteristiken*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1966, 308 p.
(23) Boerner (Peter), *Tagebuch*, Stuttgart, J. Metzler, 1969, VI–90 p.
(24) Booth (Wayne C.), *Retorica ficțiunii*, Chicago şi Londra, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.
(25) Booth (Wayne C.), «Distanță şi punct de vedere. Încercare de clasificare», *Poétique*, nr. 4, 1970, p. 511–524.
(26) Borel (Jacques), «Problemele autobiografiei», în *Poziții şi opoziții asupra romanului contemporan*. În cadrul colocviului de la Strasbourg, Klincksieck, 1971, 254 p. (p. 79–90).
(27) Bottral (Margaret), *Orice om este o pasăre Phoenix, studii referitoare la autobiografiile secolului al şaptesprezecelea*, Londra, J. Murray, 1958, VI–174 p.

(28) Bourgeois (René), «Semnificația primei amintiri», *Colocviul asupra autobiografiei organizat de Centrul Stendhal al Universității de Limbă şi Literatură din Grenoble* (1974), Presses Universitaires de Grenoble.
(29) Bousquet (Jacques), *Temele visului în literatura romantică (Franța, Anglia, Germania). Eseu asupra naşterii şi evoluției imaginii*, ed. Didier, 1964, 656 p.
(30) Bray (Bernard), «Epistolarul şi publicul său în Franța secolului al XVII-lea», *Lucrări de lingvistică şi de literatură*, publicată de Centrul de Filologie şi de Literatură Romane a Universității de la Strasbourg, Strasbourg, nr. 2, 1973, p. 7–17.
(31) Brémond (Henri), *Istoria literaturii sentimentului religios în Franța de la sfîrşitul războaielor religioase pînă în zilele noastre*, ediție nouă, ed. A. Collin, 1967–1968, 11 volume.
(32) Brignano (R.G.), *Americanii de culoare în autobiografii, o bibliografie*, Duke University Press, 1974.

(33) Bruss (Élisabeth W.), «Autobiografia considerată act literar», *Poétique*, nr. 17, 1974, p. 14–26.
(34) Butler (Richard), *Dificila artă a autobiografiei*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 26 p.
(35) Butor (Michel), *Eseuri asupra romanului*, ed. Gallimard, colecția «Idées», 1969, 191 p.
(36) Calvet (Jean), *Copilul în literatura franceză*, F. Lanore, 1947, 2 vol., 213 şi 230 p.
(37) Carlock (Mary Sue), «Scrieri despre autobiografii: bibliografie selectivă», *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes*, XXVI, nr. 1, 1969, p. 1–2.
(38) Chombart de Lauwe (Marie-José), *O altă lume, copilăria*, ed. Payot, 1971, 445 p.
(39) Chorus (Alphonsus Maria Josephus), *Vormen von zelfkennis in de autobiografie*, Den Haag, H.P. Leopold, 1966, 216 p.
(40) Clément (Catherine B.), şi Pingaud (Bernard), «Roman — Analiză», *Revue française de psychanalyse*, XXXVIII, ianuarie 1974, p. 5–24.

(41) Coirault (Yves), «Autobiografie şi memorii (secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea): sau existența şi naşterea autobiografiei», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(42) Coulet (Henri), *Romanul pînă la Revoluție*, ed. A. Colin, colecția «U», 1967–1968, 2 vol., 560 şi 288 p.
(43) Courcelle (Pierre), *Confesiunile Sfîntului Augustin în tradiția literară, antecedente şi posterioritate*, Studii asupra Sfîntului Augustin, 1963, 746 p.
(44) Cox (James M.), «Autobiografia şi America», în *Aspecte ale narațiunii*, editat de J.H. Miller, New York, Columbia University Press, 1971, p. 143–172.
(45) Dejeux (Jean), «Literatura magrebiană de limbă franceză. Privire asupra sinelui: cine sînt eu?», *Presence francophone*, nr. 4, primăvara 1972, p. 57–77.
(46) Delany (Paul), *Autobiografia britanică în secolul al şaptesprezecelea*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1969, 198 p.

(46a) Démoris (René), *Romanul la persoana întîi. De la clasicism la secolul luminilor*, ed. A. Colin, 1975, 501 p.
(47) De Torre (Guillermo), «Memorii, autobiografii şi scrisori», în *Doctrină şi stilistică literare*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 595–614.
(48) Duchêne (Roger), *Doamna de Sévigné şi scrisoarea de dragoste*, ed. Bordas, 1970, 417 p.
(49) Duchêne (Roger), «Realitatea trăită şi reuşita literară: statutul special al scrisorii», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, nr. 2, p. 177–194.
(50) Ducrot (Oswald) şi Todorov (Tzvetan), *Dicționar enciclopedic al științei limbajelor*, ed. Seuil, 1972, 470 p.
(51) Dupuy (Aimé), *Un personaj nou în romanul francez: copilul*, ed. Hachette, 1931, 422 p.
(52) Durandin (Guy), *Baza minciunii*, ed. Flammarion, 1972, 451 p.
(53) Ebner (Dean), *Autobiografia în Anglia secolului al şaptesprezecelea. Teologia şi Sinele*, La Haye, ed. Mouton, 1971, 168 p.

(54) Escarpit (Robert) şi alţii, *Literarul şi socialul. Elementele pentru o sociologie a literaturii*, ed. Flammarion, 1970, 315 p.
(55) «Spaţiul visului», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nr. 5, primăvara 1972.
(56) *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, 496 p.
(57) Fowler (Alastair), «Viaţa şi moartea formelor literare», *New Literary History*, II, nr. 2, iarna 1971, p. 199–216.
(58) Freud (Sigmund), *Cinci psihanalize*, PUF, 1971, 422 p.
(59) Freud (Sigmund), *Eseuri de psihanaliză aplicată*, ed. Gallimard, colecţia «Idées», 1971, 251 p.
(60) Freud (Sigmund), *Interpretarea viselor*, PUF, 1967, 573 p.
(61) Freud (Sigmund), *Psihopatologia vieţii cotidiene*, ed. Payot, «Petite Bibliothèque Payot», 1967, 297 p.
(62) Freud (Sigmund), *Tehnica psihanalitică*, PUF, 1972, 141 p.

(63) Freud (Sigmund), *Trei eseuri asupra teoriei sexualității*, ed. Gallimard, colecția «Idées», 1968, 190 p.
(64) Friedrich (Hugo), *Montaigne*, ed. Gallimard, 1966, 443 p.
(65) Fumaroli (Marc), «Memoriile secolului al XVII-lea aflate la intersecția genurilor în proză», *Secolul al XVII-lea*, 1972, nr. 94–95, p. 7–37.
(66) Genette (Gérard), *Figuri III*, ed. Seuil, colecția «Poétique»), 1972, 286 p.
(67) Girard (Alain), *Jurnalul intim*, PUF, 1963, XIV–638 p.
(68) Godenne (René), «Începuturile noii narațiuni la persoana întîi (1645–1800)», *Romanische Forschungen*, LXXXII, nr. 3, 1970, p. 253–267.
(69) Goldberg (Jonathan), «Viața lui Cellini şi convențiile autobiografiei timpurii», *Modern Languages Notes*, LXXXIX, nr. 1, 1974, p. 71–83.
(70) Gusdorf (Georges), «Condiții şi limite ale autobiografiei», în *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz*

*Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, p. 105–123.
(71) Gusdorf (Georges), *Descoperirea sinelui*, PUF, 1948, VIII–515 p.
(72) Gusdorf (Georges), *Memorie şi persoană*, PUF, 1950, 2 vol., 563 p.
(73) Gusdorf (Georges), «De la autobiografia inițiatică la autobiografia ca gen literar», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(74) Halbwachs (Maurice), *Cadrul social al memoriei*, Alcan, 1925, XII–404 p.
(75) Hart (Francis R.), «Note pentru o anatomie a autobiografiei moderne»*, New Literary History*, I, nr. 3, primăvara 1970, p. 485–511.
(76) Hocke (Gustav René), *Das europaïsche Tagebuch. Porträt eines Erdsteil*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1964, 1136 p.
(77) Hoek (L.H.), «Pentru o semiotică a titlului»*, Documente de lucru*, Centrul internațional de semiotică şi lingvistică al Universității din Urbino, nr. 20–21, ian.–feb. 1973, p. 1–52.

(78) Hoggart (Richard), «O chestiune de ton. Probleme în scrierea autobiografiilor», în *Comunicarea reciprocă*, Londra, Chatto and Windus, 1970, vol. II, p. 174–200.
(79) Holland (Norman N.), *Dinamica reacției literare*, New York, Oxford University Press, 1968, XVIII–378 p.
(80) Howarth (William L.), «Cîteva principii ale autobiografiei», *New Literary History*, V, nr. 2, iarna 1974, p. 363–381.
(81) Hytier (Jean), *Romanele individului. Constant, Stendhal, Sainte-Beuve, Mérimée, Fromentin*, Artele şi cartea, 1928, 338 p.
(82) Jauss (Hans Robert), «Istoria literară ca o provocare la adresa teoriei literare», *New Litterary History*, II, nr. 1, toamna 1970, p. 7–37.
(83) Jauss (Hans Robert), «Literatura medievală şi teoria genurilor», *Poétique*, nr. 1, 1970, p. 79–101.
(84) «Journalul intim», *Caiete ale Asociației internaționale de studii franceze*, nr. 17, martie 1965.
(85) Kaplan (Louis), *Bibliografia autobibliografiilor americane*, Madison,

University of Wisconsin Press, 1962, XII–372 p.
(86) Kazin (Alfred), «Autobiografia ca narațiune», *Michigan Quaterly Review*, III, 1964, p. 210–216.
(87) Kendall (Paul Murray), *Arta biografiei*, Londra, George Allen and Unwin, 1965, XIV–159 p.
(88) Klaiber (T.), *Die Deutsche Selbstbiographie*, Stuttgart, 1921, VIII–358 p.
(89) Labertit (André), «Viața lui Lazarillo de Tormes», în S. Saillard şi alții, *Introducere în studiul criticii. Texte spaniole*, ed. A. Colin, colecția «U2», 1972, p. 145–181 (explicația «Prologului» din *Viața*)
(90) Lacan (Jacques), *Scrieri*, ed. Seuil, 1966, 912 p.
(91) Laplanche (J.) şi Pontalis (J.-B.), *Vocabularul psihanalizei*, PUF, 1971, 525 p.
(92) Lecarme (Jacques), «Autobiografia», în *Literatura în Franța de la 1945*, de J. Bersani, M. Autrant, J. Lecarme şi B. Vercier, Bordas, 1974, p. 311–323 şi p. 871–876.

(93) Lercercle (Jean-Louis), *Rousseau şi arta romanului*, ed. A. Colin, 1969, 483 p.
(94) Lehmann (Paul), «Autobiografiile din Evul Mediu», *Tranzacții ale Societății Regale de Istorie*, seria a cincea, III, 1953, p. 42–52.
(95) Lehtonen (Maija), «Avatarurile sinelui. Reflecții asupra tehnicii a trei romane din secolul al XIX-lea redactate la persoana întîi: *Voluptate* de Sainte-Beuve, *Crinul din vale* de Balzac, şi *Confesiunile unui copil al secolului* de Musset», *Neuphilologische Mitteilungen*, 1973, nr. 3 (p. 387–411), nr. 4 (p. 746–759), şi 1974, nr. 1 (p. 164–178).
(96) Lejeune (Philippe), *Autobiografia în Franța*, ed. A. Colin, colecția «U2», 1971, 272 p.
(97) Lejeune (Philippe), *Exerciții de ambiguitate, lecturi din «Dacă sămînța nu moare»*, ed. Lettres Modernes, 1974, 108 p.
(98) Lejeune (Philippe), «Înlocuitorul periculos, lectura unei confesiuni a lui Rousseau», *Annales*, 1974, nr. 4, p. 1009–1022.

(99) Lejeune (Philippe), *Să-l citim pe Leiris. Autobiografie şi limbaj*, Klincksieck, 1975, 192 p.
(100) Lejeune (Philippe), «Stendhal şi problemele autobiografiei», *Documentele colocviului asupra autobiografiei organizat de Centrul Stendhal de la Universitatea de Limbi Străine din Grenoble* (*1974)*, Presses Universitaires de Grenoble.
(101) Leleu (Michèle), *Jurnalele intime*, PUF, 1952, XII–355 p.
(102) Lillard (Richard G.), *Viața americană în autobiografii, ghid descriptiv*, Stanford, Stanford University Press, 1956, VI–140 p.
(103) Lips (Marguerite), *Stilul indirect liber*, ed. Payot, 1926, 240 p.
(104) Lobet (Marcel), *Scriitorii mărturisesc, eseu asupra confesiunii sub formă de mărturisire*, Bruxelles, Brepols, 1962, 206 p.
(105) Lobet (Marcel), *Frunza lui Adam. Eseu asupra confesiunii deghizate*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966, 214 p.
(106) Mandel (Barrett John), «Arta autobiografului», *The Journal of Aesthetics*

*and Art Criticism*, XXVI, 1968–1969, p. 215–226.

(107) Matthews (William), *Jurnalele americane, o bibliografie adnotată a jurnalelor americane scrise pînă în 1861*, Berkeley, University of California Press, 1945, 383p.

(108) Matthews (William), *Biografii britanice, o bibliografie adnotată a autobiografiilor britanice publicate sau scrise înainte de 1951*, Berkeley, University of California Press, 1955, XIV–375 p.

(109) Matthews (William), *Jurnalele britanice, o o bibliografie adnotată a jurnalelor britanice scrise între 1442 şi 1942*, Berkeley, University of California Press, 1950, XXXIV–339 p.

(110) Matthews (William), *Jurnalele canadiene şi autobiografiile*, Berkeley, University of California Press, 1950.

(111) Masciotta (M.), *Autoportrete de artişti (secolele XIV–XX)*, Milano, Electra Editrice, 1955, 319 p.

(112) Maurois (André), *Aspecte ale biografiei*, ed. Grasset, 1930, 263 p.

(113) Mauss (Marcel), «O categorie a spiritului uman: noțiunea de persoană, aceea a ‘eului’», în *Sociologie şi antropologie*, PUF, 1950, p. 331–362.
(114) May (Georges), *Dilema romanului secolului al XVIII-lea*, PUF, 1963, 295 p.
(115) Mehlman (Jeffrey), *Studiu structural al autobiografiei: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Cornell University Press, 1974, 246 p.
(116) «Memorii şi creație literară», *Secolul al XVII-lea*, nr. 94–95, 1972.
(117) «Memorialismo», în *Dicționar de literatură*, sub conducerea lui Jacinto de Prado Coelho, Livraria Fingueirinhas, Porto, 1969, vol. I, p. 624–628 (zona portugheză şi braziliană).
(118) Merlant (Joachim), *Romanul personal de la Rousseau la Fromentin*, ed. Hachette, 1905, xxxv–426 p.
(119) Misch (Georg), *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Schulte und Bulmke, 1949–1969, 8 vol.
(120) Misch (Georg), *Istoria autobiografiei în antichitate*, Londra, Routledge and Kegan

Paul, 1950 2 vol. (traducerea de la începutul lucrării de față)
(121) Monglond (André), «Confesiuni şi lirism interior», în *Preromantismul francez*, ed. José Corti, 1966, vol. II, p. 241–312.
(122) Morris (John N.), *Versiuni ale sinelui. Studii referitoare la autobiografia engleză de la John Bunyan la John Stuart Mill*, New York, Basic Books, 1966, IX–242 p.
(123) Mylne (Vivienne), *Romanul francez al secolului al optsprezecelea, tehnici ale iluziei*, Manchester, Manchester University Press, 1965, VIII–280 p.
(124) Nadeau (Maurice), *Michel Leiris sau cvadratura cercului*, ed. Julliard, colecția «Dossiers des lettrres nouvelles», 1963, 131 p.
(125) Neumann (Bernd), *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Athenäaum Verlag, 1970, 200 p.
(126) Olney (James), *Metaforele sinelui: înțelesul autobiografiei*, Princeton, Princeton University Press, 1972, XI–312 p.

(127) Orlando (Francesco), *Copilăria, memoria şi povestea lui Rousseau şi a romanticilor*, Padova, Liviana Editrice, 1966.
(128) Pariente (Jean-Claude), *Limbajul şi sinele*, ed. A. Colin, 1973, 224 p.
(129) Pascal (Roy), «Romanul autobiografic şi autobiografia», *Essays in Criticism*, IX, aprilie 1959, p. 134–150.
(130) Pascal (Roy), *Model şi adevăr în autobiografii*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, x–202 p.
(131) Peyre (Henri), *Literatură şi sinceritate*, New Haven and London, Yale University Press, 1963, XII–362 p.
(132) Pingaud (Bernard), «Scrisul şi leacul», *Nouvelle Revue Française*, octombrie 1970, p. 143–163.
(133) Pommier (Jean), «Ideea de gen», *Publications de l'École Normale Supérieure,* section des lettres, 2, 1945, p. 47–81.
(133a) Pope (Randolf), *Autobiografia spaniolă pînă la Torrès Villaroel*, Berne et Francfort, Lang, 1974, 301 p.

(134) Porter (Roger J.), şi Wolf (H.R.), *Vocea interioară, citirea şi scrierea autobiografiei*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, XIII–304 p.
(135) Pouillon (Jean), *Timpul şi romanul*, ed. Gallimard, 1946, 281 p.
(136) Prieto (Adolfo), *Literatura autobiografică argentiniană*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1966, 199 p.
(137) Prince (Gerald), «Introducere în studiul naratorului», *Poétique*, nr. 14, 1973, p. 178–196.
(138) Raimond (Michel), *Criza romanului, viitorul naturalismului anilor douăzeci*, ed. José Corti, 1967, 539 p.
(139) Raimond (Michel), *Romanul după Revoluție*, ed. A. Colin, colecția «U», 1967, 416 p.
(140) Rannaud (Gérald), «Eul şi istoria la Chateaubriand şi Stendhal», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(141) Richard (Jean-Piere), *Peisaj Chateaubriand*, ed. Seuil, 1967, 189 p.

(142) Rinhart (Keith), «Abordarea victoriană a autobiografiei», *Modern Philology*, LI, nr. 3, februarie 1954, p. 177–186.
(143) Romberg (Bertil), *Studii ale tehnicii narative pentru romanul scris la persoana întîi*, Stockolm-Lund, Almquist-Witsell, 1962, XII–379 p.
(144) Rousset (Jean), «O formă literară, romanul prin scrisori», în *Forme et Signification, eseuri asupra structurilor literare de la Corneille la Claudel*, ed. José Corti, 1964, p. 65–108.
(145) Rousset (Jean), *Narcisism romancier, eseu asupra persoanei întîi în roman*, José Corti, 1973, 159 p.
(146) Rustin (Jacques), «'Istoria reală' în literatura romanescă a secolului al XVIII-lea francez», *Caiete ale Asociației Internaționale de Studii Franceze*, nr. 18, martie 1966, p. 89–102.
(147) Rustin (Jacques), «Minciună şi adevăr în romanul francez al secolului al XVIII-lea», *Revue d'histoire littéraire de la France*, ian.-febr. 1969, p. 13–38.

(148) Sayre (Robert F.), «Autobiografie şi imagini utopice», *Salmagundi*, 1972, nr. 19, p. 18–37.
(149) Sayre (Robert F.), *Sinele examinat: Franklin, Adams, James*, Princeton, Princeton University Press, 1964, XVI–212 p.
(150) Searle (John R.), *Actele de limbaj, eseu filozofic al limbajului*, ed. Hermann, 1972, 262 p.
(151) Searle (John R.), «Statutul logic al discursului de ficțiune», *New Literary History*, VI, nr. 2, iarna 1975, p. 319–332.
(152) Serrano y Sanz (M.), *Autobiografii şi memorii colecționate şi ilustrate pentru —*; Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1905, vol. II («Introducere», p. I–CLXVI).
(153) Shapiro (Stephen A.), «Continentul negru al literaturii: autobiografia.», *Studii de literatură comparată*, V, 1968, p. 421–454.
(154) Shea (Daniel B.jr.), *Autobiografia spirituală de la începuturile Americii*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

(155) Sherzer (Dina), «Societatea în cîteva opere autobiografice», *Neuphilologus*, LVI, nr. 4, octombrie 1972, p. 389–397.
(156) Shumaker (Wayne), *Autobiografia engleză, necesitate, informații şi formă*, Berkeley, University of California Press, 1954, XIV–262 p.
(157) Spengemann (William C.), şi Lundquist (L.R.), «Autobiografia şi mitul american», *American Quaterly*, XVIII, toamna 1965, p. 92–110.
(158) Starobinski (Jean), *Jean-Jacques Rousseau, Transparență şi obstacol*, urmat de *Şapte eseuri despre Rousseau*, ed. Gallimard, 1971, 464 p.
(159) Starobinski (Jean), *Ochiul viu*, ed. Gallimard, 1961, 253 p.
(160) Starobinski (Jean), «Stilul autobiografiei», *Poétique*, nr. 3, 1970, p. 257–265 (reluat în *Relația critică*, ed. Gallimard, 1971, p. 83–98).
(161) Stempel (Wolf-Dieter), «Pentru o descriere a genurilor literare», în *Actele celui de-al doilea Congres internațional de lingvistică şi filologie romanică*, Bucureşti,

Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, p. 565–570.
(162) Stéphan (Raoul), *Istoria protestantismului francez*, ed. Fayard, 1961, 398 p.
(163) Stewart (Philip), *Imitații şi iluzie în romanele de memorialistică franceze, 1700–1750, Arta prefăcătoriei*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1969, xx–350 p.
(164) Stone (Albert E.), «Autobiografia şi cultura americană», *American Studies, an International Newsletter*, XI, nr. 2, iarna 1972, p. 22–36.
(165) Suarez-Galban (Eugenio), «Autobiografia în Spania (Alte reflecții asupra orientalismului)», *Sin Nombre*, III, nr. 3, ian.-martie 1973, p. 26–37.
(166) Todorov (Tzvetan), *Introducere în literatura franceză*, ed. Seuil, colecția «Poétique», 1970, 188 p. («Genurile literare», p. 7–27).
(167) Todorov (Tzvetan), *Poétique*, ed. Seuil, colecția «Points», *Ce este structuralismul*, 2, 1973, 112 p.

(168) Tynianov (Jurij), «Despre evoluția literară», în *Teoria literaturii, texte formaliste ruseşti*, ed. Seuil, colecția «Tel Quel», 1965, p. 120–137.
(169) Tulard (Jean), *Bibliografia critică a memoriilor consulatului şi imperiului scrise sau traduse în franceză*, Geneva, ed. Droz, 1971, XIV–184 p.
(170) Van Rossum-Guyon (Françoise), «Punct de vedere sau perspectivă narativă», *Poétique*, nr. 4, 1970, p. 476–497.
(171) Vance (Eugene), «Eul ca limbaj: Sfîntul Augustin şi autobiografia», *Poétique*, nr. 14, 1973, p. 163–177.
(172) Vercier (Bruno), «Mitul primei amintiri şi locul său în povestire: Pierre Loti, Michel Leiris», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(173) Vernet (F.), «Autobiografii spirituale», în *Dicționarul spiritualității ascete şi mistice*, publicat sub coordonarea lui Marcel Viller, s.j., G. Beacuchesne şi fiii, 1937, vol. I, coloanele 1141–1159.
(174) Vial (André), *Chateaubriand şi Timpul pierdut. Devenirea şi conştiința individuală*

*în «Memorii de dincolo de mormînt»*, colecția «10 × 18», 1971, 124 p.

(175) Vier (Jacques), «Memorii, jurnale, corespondență», în *Istoria literaturii franceze, secolul al XVIII-lea*, ed. A. Colin, 1970, vol. II, p. 884–932 şi 996–1001.

(176) Vitz (Evelyn B.), «Tip şi individ în 'autobiografia' medievală», *Poétique*, nr. 24, 1975.

(177) Voisine (Jacques), «Naşterea şi evoluția termenului literar 'autobiografia'», în *Literatura comparată din Europa orientală,* conferința de la Budapesta, 26–29 octombrie 1962, Budapesta, Akademiai Kiado, 1963, p. 278–286.

(177a) Voisine (Jacques), «De la confesiunea religioasă la autobiografie şi jurnal intim: între 1760 şi 1820», *Neohelicon*, 1974, nr. 3–4, p. 337–357.

(178) «Verosimilul», *Communications*, nr. 11, 1968.

(179) Weinrich (Harald), *Liguistik der Lüge*, Heidelberg. L. Schneider, 1970, 80 p.

(180) Weinrich (Harald), *Timpul*, ed. Seuil, colecția «Poétique», 1973, 334 p.

(181) Wellek (René), şi Warren (Austin), *Teoria literară*, ed. Seuil, colecția «Poétique», 1971, 399 p. («Genurile literare», p. 318–333).
(182) Zéraffa (Michel), *Persoană şi personaj, romanul anilor 1920 pînă în anii 1950*, Klincksieck, 1969, 496 p.
(183) Zimmermann (T.C. Price), «Confesiune şi autobiografie la începuturile Renaşterii», în *Studii renascentiste în onoarea lui Hans Baron*, editat de A. Molho şi J.A. Tedeschi, Illinois University Press, 1971, p. 119–140.
(184) Zumthor (Paul), «Autobiografie în Evul Mediu?», în *Limbaj, Text, Enigmă*, ed. Seuil, colecția «Poétique», 1975, p. 165–180.

Index al bibliografiei

*Probleme generale de autobiografie*
GENURI APROPIATE SAU ASPECTE ALE GENULUI
*Autoportret (pictură):*
*Biografie:*
*Confesiuni şi autobiografii spirituale:*
*Jurnal intim:*
*Scrisori:*

*Memorii:*
*Povestiri din copilărie:*
*Relatarea visului:*
*Roman:*
*Roman personal:*
ZONE NAȚIONALE:
*Germania:*
*Argentina:*
*Canada:*
*Spania:*
*Statele Unite:*
*Franța:*
*Marea Britanie:*
*Italia:*
*Magreb:*
*Portugalia:*
EPOCI
*Antichitate:*
*Evul Mediu:*
*Renaştere:*
METODE:
*Poetică:*
*Psihologie şi psihanaliză:*
*Sociologie:*